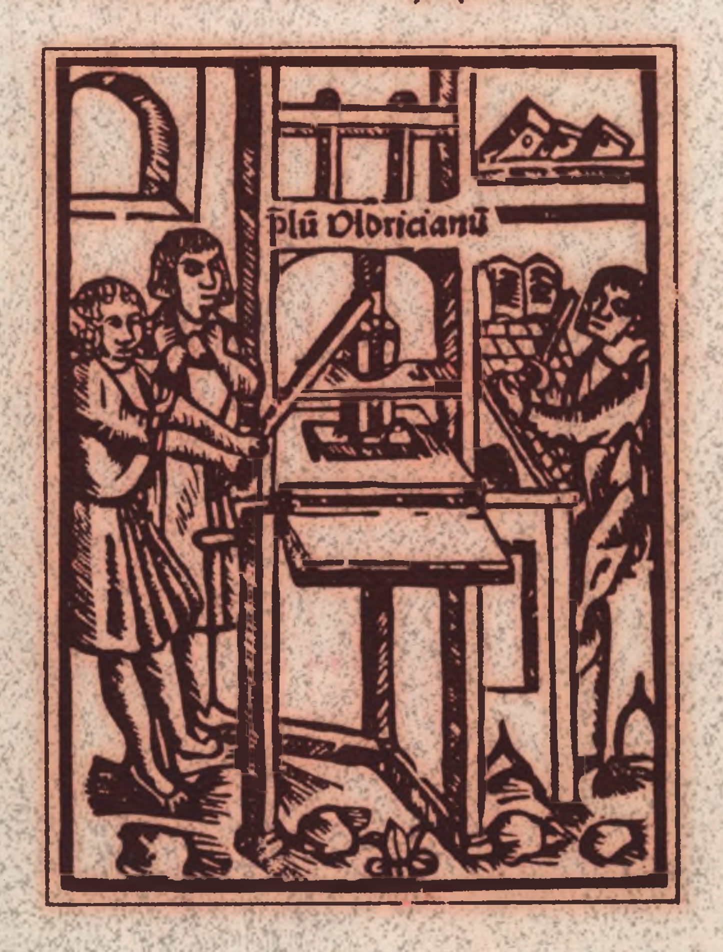
Фриц Функе Книговедение

# Фриц Функе
# Книговедение



Фриц Функе

❖

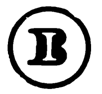
# Книговедение

Fritz Funke

# Buchkunde

Ein Überblick über die Geschichte des Buch- und Schriftwesens





VEB Bibliographisches Institut
Leipzig
1972

Фриц Функе

# Книговедение

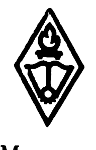
## Исторический обзор книжного дела



Под редакцией,
со вступительной статьей
и дополнениями
профессора,
доктора исторических наук
Е. Л. Немировского

*Перевод*

*Б. П. Боссарта*



Москва
Высшая школа
1982

ББК 81.2 Нем-9
Ф 94

*Рецензенты:*

проф., доктор филол. наук Н. М. Сикорский
и проф., доктор филол. наук А. Я. Черняк

**Функе Фриц**

Ф 94 Книговедение. Исторический обзор книжного дела. Пер. с нем. Боссарта Б. П.; под ред., со вступительной статьей и дополнениями Немировского Е. Л.: —М.: Высш. школа, 1982. — 296 с., ил.

Перевод издания: Fritz Funke. Buchkunde. VEB Bibliographisches Institut. Leipzig, 1972.

В пер.: 1 р. 60 к.

Фриц Функе много лет возглавляет Музей книги и письма при Немецкой библиотеке в Лейпциге и является видным специалистом книжного дела в ГДР. Работа доктора Функе посвящена истории книги. Автор рассматривает историю шрифта, книгопечатания, оформления, историю писчих материалов, освещает вопросы механизации книгопечатания, современного искусства книги и т. д. Издание снабжено вступительной статьей Е. Л. Немировского и дополнено материалами по истории книгопечатания России и некоторых славянских стран.

4503000000—360
─────────── 213—82
001(01)—82

4И (Нем)
ББК 81.2 Нем-9

# СОДЕРЖАНИЕ

## ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ ЕВРОПЕЙСКОГО КНИГОПЕЧАТАНИЯ ОТ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ ДО 1800 ГОДА



## ТЕХНИЗАЦИЯ КНИГОПЕЧАТАНИЯ



## СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО КНИГИ

## ТИПОГРАФСКИЙ ШРИФТ



## ИЛЛЮСТРАЦИЯ ПЕЧАТНОЙ КНИГИ

## ПЕРЕПЛЕТ

# ТРУД ФРИЦА ФУНКЕ И ЕГО МЕСТО ВО ВСЕОБЩЕЙ ИСТОРИОГРАФИИ КНИГИ И КНИЖНОГО ДЕЛА

Предлагаемый вниманию читателей труд Фрица Функе впервые был опубликован в 1959 году в серии «Учебники для молодых сотрудников научных библиотек». За прошедшие с того времени двадцать с лишним лет он три раза переиздавался и стал одним из основных учебных пособий в системе высшего библиотечного и редакционно-издательского обучения в ГДР. Труд издан под названием «Книговедение» и снабжен подзаголовком «Исторический обзор книжного дела» [1]. Немецкий термин „Buchkunde" — «Книговедение» значительно чаще применяют для обозначения не комплексной общественной науки о книге и книжном деле, а лишь исторической ветви этой дисциплины. Получилось так потому, что роль комплексной науки в странах немецкого языка традиционно отводилась библиотековедению, изучавшему книгу и книжное дело во всем обилии связей и аспектов. Лишь в самое последнее время — под воздействием советского книговедения — термины „Buchkunde" или „Buchwissenschaft" получили более широкое толкование [2].

Фриц Функе, как он сам говорит об этом в предисловии к своему труду, считает книговедение научной дисциплиной, «рассматриваемой с исторической точки зрения и изучающей объекты познания, относящиеся к книге». В состав «книговедения» он включает «историю письма, историю материалов и инструментов письма, а также историю самих писцов; далее историю книгопечатания и относящихся сюда производств и изобретений, за исключением книжной торговли; наконец историю форм книги и ее оформления» [3]. Отметим попутно, что именно в такой трактовке «книговедение» преподается в высших учебных заведениях ГДР [4].

Дать оценку труду Ф. Функе можно, лишь определив его место во всеобщей историографии книги и книжного дела.

Фриц Функе родился в 1920 г. неподалеку от Лейпцига. Он изучал германистику, историю искусства и философию в Лейпцигском университете и здесь же в 1950 г. получил ученую степень доктора филологии. Решив посвятить себя библиотечной деятельности, Ф. Функе в 1950—1953 гг. стажировался в Германской библиотеке в Лейпциге, а затем — в Государственной немецкой библиотеке в Берлине. С 1953 г. он работает в музее книги и письма при Германской библиотеке, а с 1955 г. — в качестве директора этого музея.

Один из старейших в мире — Немецкий музей книги и письма был открыт в 1885 г.; с 1950 г. он функционирует на правах отдела Германской библиотеки [5]. Экспозиция, пострадавшая во время войны, была восстановлена под руко-

---

[1] См.: *Funke F.* Buchkunde. Ein Überblick über die Geschichte des Buch- und Schriftwesens. Leipzig, 1959.

[2] См.: *Krause F.* Was ist Buchwissenschaft. — Marginalien, 1975, H. 59, S. 63—71.

[3] *Funke F.* Op. cit., S. 5.

[4] См.: *Люльфинг Г.* Предмет «Книговедение». — В кн.: Проблемы общей теории книговедения. М., 1978, с. 19—22.

[5] См.: *Немировский Е. Л.* Музеи книги Германской Демократической Республики. — Книга. Исследования и материалы, 1969, сб. 19, с. 195—202.

водством профессора Ганса Боквитца и в 1954 г. открыта для посетителей. В 1968 г. Ф. Функе выпустил путеводитель по музею «Книга и письмо — с ранних времен до современности»[6], который по сути дела представляет собой популярный очерк истории книжного дела. Его перу принадлежат и другие, более специальные работы[7].

Историография книжного дела насчитывает несколько столетий. Ее истоки — в свидетельствах и воспоминаниях младших современников изобретателя книгопечатания Иоганна Гутенберга. Эти свидетельства лаконичны и отрывочны. Мы находим их в общеисторических трудах Гартмана Шеделя (1493) и Якопо Филиппо де Бергамо (1483), в «Хронике святого города Кельна» (1499), в сочинениях гуманистов Якоба Вимпфелинга, Иоганна Тритемия, Арнольда фон Марктбергеля[8]. Рассказы концентрировались вокруг личности изобретателя, вокруг вопросов о том, кто, где и когда основал первую типографию.

Специальные сочинения на эту тему появляются в первой половине XVI в. По обычаям того времени они нередко имели стихотворную форму. Например, поэма «Об изобретении халкографии», выпущенная в 1541 г. в Майнце корректором Иоганном Арнольдом Бергелем.[9]

Прославленный французский типограф Анри II Этьенн (1528—1598) сочинил и в 1569 г. издал в Париже поэму на латинском и греческом языках, в которой рассказывал о выдающихся печатниках — Альде Пие Мануции, Иодокусе и Конраде Бадиях, Робере Этьенне, Иоганне Фробене.[10]

В середине XVI в. были предприняты первые попытки написать нечто вроде всеобщей истории книгопечатания. Речь идет о небольшой книге «Об изобретении типографии» немецкого теолога Маттиаса Рихтера (1528—1564), изданной в 1566 г. в Копенгагене.[11] Рихтер пытался ответить на ряд вопросов, вынесенных в качестве заголовков отдельных разделов: Была ли типография человеческим изобретением или божьим даром? Кто изобрел книгопечатание? Кем были наиболее известные типографы? В каких городах были основаны типографии? и т. д. и т. п. Следует обратить внимание на до сих пор не отмечавшийся факт: Рихтер был первым, написавшим о начале книгопечатания на славянском и «московитском» языках.

Исторические изыскания стимулировали споры о приоритете, с особой силой разгоревшиеся после 1588 г., когда в Лейдене вышла в свет «Батавия» — сочинение по истории Голландии, написанное врачом и филологом Адрианом Юнием.[12] Изобретателем книгопечатания Юний считал Лауренса Янсзоона по прозвищу Костер из Гаарлема. Эту версию поддержал и развил Петер Скривер, вы-

---

[6] См.: *Funke F.* Buch und Schrift von der Frühzeit bis zur Gegenwart. Leipzig, 1968.

[7] См., например: *Funke F.* Kleine Geschichte der Antiqua. Leipzig, o. J.: *его же:* Schreibmeisterblätter. Leipzig, 1967 und 1970.

[8] Обзор см.: *Swierk A.* Johannes Gutenberg als Erfinder in Zeugnissen seiner Zeit. — Der gegenwärtige Stand der Gutenberg-Forschung. Stuttgart, 1972, S. 79—90.

[9] См.: *Bergellanus J. A.* De Chalcographiae Inventione, Poema encomiasticum. Moguntiae, 1541.

[10] См.: *Stephanus H.* Artis Typographicae Querimonia de illiteratis quibusdam Typographis propter quos in contemptum venit. Paris, 1569.

[11] См.: *Matthaeus Judex.* De Typographiae Inventione et de Praelorum legitima inspectione, libellus brevis et utilis. Copenhagen, 1566.

[12] См.: *Junius H.* Batavia. Leiden, 1588.

пустивший в 1628 г. книгу, посвященную Костеру.[13] Ему возражал доктор теологии Даниель Крамер, собравший свидетельства современников об изобретении Гутенберга и прокомментировавший их. Работа Крамера были опубликована в 1634 г. в руководстве по типографскому делу «Орфотипография», сочиненном лейпцигским корректором Иеронимом Горншухом.[14]

Обильную литературу историко-книжной тематики вызвал к жизни 200-летний юбилей типографского станка, который широко отмечался в 1640 г. Особого упоминания заслуживает «диссертация» Бернгарда фон Маллинкродта (1591—1664) «О возникновении и развитии типографского искусства».[15] Продолжив источниковедческие изыскания Крамера, Маллинкродт выявил и опубликовал свыше 100 свидетельств XV — начала XVI вв. об изобретении книгопечатания. Его труд знаменовал начало нового, подлинно научного этапа историографии книжного дела.

В конце XVII в. была сделана первая попытка выйти в историко-книжных исследованиях за пределы чисто типографской тематики. Речь идет о работе французского печатника и книготорговца Жана де ля Кайля «История типографий и книжного дела», выпущенной в 1689 г. в Париже.[16] Так были намечены пути к комплексной дисциплине, впоследствии получившей название «история книги» — судьбы этой дисциплины связаны преимущественно с французской историографией. Надо сказать, однако, что Кайль в течение долгого времени последователей не имел.

Восемнадцатое столетие принесло немалые достижения в области источниковедения книги. В этой связи в первую очередь необходимо назвать имя Иоганна Кристиана Вольфа (1690—1770), немецкого философа, профессора математики и международного права университета в Галле. Среди его многочисленных трудов наше внимание привлечет двухтомник «Типографские памятники» (Гамбург, 1740) — своеобразная хрестоматия, на страницах которой собраны диссертации, поэтические произведения, мемуары, посвященные изобретению и развитию книгопечатания и опубликованные в 1541—1707 гг.[17] И. К. Вольф составил и напечатал в своей книге первый указатель литературы о типографском деле и его истории.

Исследователи впервые обращаются к неиссякаемой сокровищнице архивной документации. Иоганн Давид Келер (1684—1765), отмечая 300-летие книгопечатания, пишет хорошо документированную монографию об Иоганне Гутенберге и на ее страницах публикует так называемый Хельмаспергеровский нотариальный акт — один из основных документов по истории раннего книгопечатания.[18] Иоганн Даниель Шёпфлин вводит в научный оборот документацию страсбургских архивов, имеющую непосредственное отношение к изобретению типографского станка.

Известный лейпцигский издатель и печатник Иоганн Готтлоб Иммануель Брейткопф (1719—1794) объявил о намерении создать капитальную «Историю

[13] См.: *Scriverius P.* Lavre-crans voor Laurens Coster van Harlem, eerste vinder van de buchdruckerej. 1628.

[14] См.: *Hornschuch H.* Orthotypographia. Leipzig, 1634, S. 51—93.

[15] См.: *Mallinkrot B.* De Ortu et Progressu Artis Typographicae Dissertatio historica. Köln, 1639—1640.

[16] См.: *Caille J. de la* Histoire de l'Imprimerie et de la Librairie. Paris, 1689.

[17] *Wolf J. Ch.* Monumenta typographica. Hamburg, 1740.

[18] См.: *Köhler J. D.* Hochverdiente und aus bewährten Urkunden wohl beglaubte Ehren-Rettung Johann Gutenbergs. Leipzig, 1741.

изобретения искусства книгопечатания». [19] Судя по всему, это должна была быть всеобщая история книжного дела. Опубликованы были лишь отдельные разделы этого труда — «Известие о гравировании пунсонов и отливке шрифтов», «Опыт изучения происхождения игральных карт, введения льняной бумаги и начала гравюры на дереве в Европе» и «О книгопечатании и книжной торговле в Лейпциге».

То, что не удалось свершить Брейткопфу, исполнил английский библиограф и библиотекарь Томас Фрогналл Дибдин (1775—1847), но под своеобразным библиофильским углом зрения. Среди его многочисленных трудов наше внимание привлечет трехтомный «Библиографический Декамерон» (Лондон, 1817) [20], на страницах которого в виде беседы встречающихся на протяжении 10 дней библиофилов дано последовательное изложение истории рукописной и печатной книги. Третий том посвящен истории книжной торговли, библиографии, библиотечного дела и библиофильства.

Попытку комплексно рассмотреть исторический путь как самой книги, так и отдельных отраслей книжного дела предпринял в 30-е годы прошлого столетия молодой книготорговец из Дармштадта Фридрих Метц (ум. 1835 г.). Преждевременная кончина помешала ему завершить широко задуманный труд. Свет увидели лишь первые две части — под названием «История книжной торговли и печатного искусства» (Дармштадт, 1834). [21] Ф. Метц знакомил читателей с историей письма, с книжной торговлей и крупнейшими библиотеками античности и средневековья, с историей писчих материалов и инструментов для письма, с изобретением и распространением книгопечатания...

Такой подход к историко-книжным проблемам в немецкой историографии, однако, не привился. Среди многочисленных изданий, приуроченных к 400-летию книгопечатания, отмечавшемуся в 1840 г., преобладали труды, посвященные типографской проблематике. Назовем «Историю книгопечатания в его происхождении и совершенствовании» Карла Фалькенштайна, главного библиотекаря Саксонской библиотеки. [22] Изданный большим форматом и обильно иллюстрированный, снабженный многочисленными цветными образцами различных способов печати, труд этот даже внешне отличался от скромных малоформатных изданий прошлого столетия. Он неплохо документирован и представляет собой как бы переходный этап к новейшей историографии вопроса.

Термин «История книги» впервые был применен в 1861 г. Эдмоном Верде в работе, посвященной истории книжного дела во Франции. [23] С того времени он и утвердился — на первых порах преимущественно во французской историографии. Употребление термина не было строгим, чему не в малой степени способствовал труд Эмиля Эгже «История книги от ее появления до наших дней». [24] Весьма далекий от научности, рассчитанный на самого широкого читателя, он представлял собой собрание очерков и рассказов, иногда анекдотичных, связан-

[19] См.: *Breitkopf J. G.* Über die Geschichte der Erfindung der Buchdruckerkunst. Leipzig, 1779.
[20] См.: *Dibdin Th. F.* The Bibliographical Decameron. Vol. 1—3. London, 1817.
[21] См.: *Metz F.* Geschichte des Buchhandels und der Buchdruckerkunst. Darmstadt, 1834.
[22] См.: *Falkenstein K.* Geschichte der Buchdruckerkunst in ihrer Entstehung und Ausbildung. Leipzig, 1840.
[23] См.: *Verdet E.* Histoire du livre en France. Paris, 1861.
[24] См.: *Egger E.* Histoire du livre depuis ses origines jusq'aux nos jours. Paris, 1880.

ных с историей создания, распространения и использования книги. Труд пользовался популярностью и дважды был переведен на русский язык.

В 1882 г. были изданы две работы, знаменовавшие собой значительные достижения немецкой историографии, продолжавшей разрабатывать традиционную для нее тему «истории типографского искусства». Прежде всего это «Иллюстрированная история книгопечатания» Карла Фаульмана, директора Императорской типографии в Вене.[25] Хотя в подзаголовке этого превосходно иллюстрированного тома объемом в 806 страниц подчеркнуто, что его автор основное внимание уделяет «техническому развитию», работа во многих отношениях испытала влияние французской историографии. К. Фаульман, правда, совсем не касается истории библиотек, но уделяет немалое внимание вопросам издательского дела и книжной торговли. В рамках каждого периода, — а в основу периодизации положена простейшая хронологическая схема (по столетиям), — специальная глава посвящена так называемой «полиции печати», а точнее вопросам цензуры. Материал излагается подробно и обстоятельно, но всецело находится в рамках откровенной фактографии. Ни политического, ни социально-экономического анализа вопроса мы в книге К. Фаульмана не найдем.

В этом смысле значительно бо́льший интерес представляет двухтомное «Руководство по истории книгопечатания» Карла Б. Лорка (1814—1905)[26], изданное в Лейпциге в 1882—1883 гг. Автор доводит изложение до 1882 г. Работа его хорошо документирована, снабжена очерком историографии вопроса. Сделана правда еще очень робкая попытка связать историю книжного дела с общеполитической историей. Так или иначе, но труд К. Б. Лорка — наиболее компетентная и обстоятельная всеобщая история книжного дела, выпущенная в XIX столетии.

Работы К. Фаульмана и К. Лорка послужили основным источником для «Иллюстрированной истории книгопечатания и типографского искусства» (Спб., 1889) Ф. И. Булгакова — первой и единственной в дореволюционной русской историографии монографической всеобщей истории книги. Булгаков вводит в изложение краткий очерк истории письма и рукописной книги, а также знакомит читателей с возникновением и развитием (до XVIII в. включительно) славянского и русского книгопечатания.

Большое внимание уделял Булгаков и вопросам художественного оформления книги, у Фаульмана и особенно Лорка эта тема проходила где-то на третьем плане. Образцом для русского автора в этом случае послужил труд Анри Бушо «Книга. Иллюстрация — переплет», изданный в 1886 г. в Париже в составе известной серии «Библиотека для обучения изящным искусствам».[27] Это был едва ли не первый опыт искусствоведческого рассмотрения историко-книжной проблематики. Понятия «искусство книги» в ту пору еще не существовало — оно появилось в начале XX в. с изданием трудов Отто Граутоффа и Феликса Поппенберга.[28] Забегая вперед, скажем, что особенно популярным искусствоведческое направление в историографии книги стало уже в наши дни, его успехи связаны с именами А. А. Сидорова, Д. Бланда, Х. Кунце.

---

[25] См.: *Faulmann K.* Illustrierte Geschichte der Buchdruckerkunst. Wien; Pest; Leipzig, 1882.

[26] См.: *Lorck C. B.* Handbuch der Geschichte der Buchdruckerkunst. Bd. 1—2. Leipzig, 1882—1883.

[27] См.: *Bouchot H.* Le livre. L'illustration — la reliure. Paris, 1886.

[28] См.: *Grautoff O.* Die Entwicklung der modernen Buchkunst in Deutschland. Leipzig, 1902; *Poppenberg F.* Buchkunst. Berlin, 1908.

К концу XIX столетия сформировались основные направления всеобщей историографии книги. Наибольших достижений добилось то из них, которое во главу угла ставило технико-типографские аспекты. Направление традиционно было связано с немецкой школой историков книги. В Германии же возникло и успешно развивалось книгопродавческое направление; в этой связи в первую очередь необходимо назвать капитальную многотомную «Историю немецкой книжной торговли» Фридриха Каппа и Иоганна Гольдфридриха (Лейпциг, 1886—1913).[29] Французская школа со времен Э. Верде и Э. Эгже стремилась к комплексному рассмотрению историко-книжных проблем в рамках исключительно широко трактуемой «истории книги». О больших успехах здесь говорить не приходится. Большинство работ не претендует на научность, преобладают труды обзорного, учебного и научно-популярного характера.

Небольшая брошюра Н. М. Пакуля «Книга. Исторический очерк», изданная в 1923 г. в Харькове, примечательна тем, что ее автор впервые задался целью рассмотреть развитие книги и книжного дела в контексте социально-политической истории человечества. В том же самом году в Москве была выпущена работа М. И. Щелкунова «Искусство книгопечатания в его историческом развитии», в основу которой положен курс лекций, прочитанных автором в Государственном институте журналистики. В дальнейшем М. И. Щелкунов значительно расширил ее. Новый труд—«История, техника, искусство книгопечатания» (М.; Л., 1926) по сей день остается наиболее подробной и компетентной историей интересующей нас области культуры и народного хозяйства на русском языке. Говоря о том, что до того времени в мире не было создано «ни одной социологической истории книги», М. И. Щелкунов поставил перед собой задачу объяснить «изменяющимися требованиями книжного рынка появление тех или иных изобретений и усовершенствований в этой, имеющей для современной культуры все большее значение области».[30] Основное внимание он уделял техническим аспектам и искусству книги, оставляя в стороне проблемы истории издательского дела, библиотечного дела и библиографии.

Критикуя сейчас первые труды советских историков книги, мы обращаем внимание на фактические ошибки, на неверно расставленные акценты, на пристрастие к излишне прямолинейным социологическим обобщениям. Но при всем этом важное значение этих трудов переоценить трудно. Они оказали значительное влияние на развитие историографии книги.

Двадцатое столетие принесло с собой резкий количественный рост исследований в интересующей нас области. И вместе с тем — дифференциацию и специализацию исследований. Появляется великое множество работ, посвященных отдельным периодам в истории книжного дела, его развитию в отдельных странах, регионах и городах, деятельности отдельных типографов, издателей, книгопродавцев... Большое внимание историков привлекает возникновение книгопечатания как в Европе вообще, так и в отдельных странах. Происходит становление инкунабуловедения — дисциплины, посвященной книге и книгопечатанию в XV в. Появляются исследования, рассматривающие развитие отдельных элементов книги — иллюстрации, переплета, материалов, из которых она изготовляется. Обобщающие исследования концентрируются в сфере отдельных отраслей книжного дела. Возникают самостоятельные историко-книжные дисциплины — история

[29] См.: *Kapp F., Goldfriedrich J.* Geschichte des Deutschen Buchhandels. Bd. 1—4. Leipzig, 1886—1913.

[30] *Щелкунов М. И.* Указ. соч., с. IX.

издательского дела, история библиотечного дела, история библиографии, история книжной торговли, а в последнее время история полиграфии.[31]

Работ интегрирующего характера, призванных подытожить успехи отдельных историко-книжных дисциплин, сравнительно немного. Сложность состоит в том, что вплоть до самого последнего времени единого мнения о предмете и объекте истории книги как науки не существовало.[32] Однако эта обобщающая дисциплина в XX в. получила новый стимул для существования и развития. Процесс дифференциации высшего образования с неизбежностью привел к возникновению институтов, готовящих специалистов книжного дела — издателей, полиграфистов, книготорговцев, библиотекарей, библиографов. С самых первых шагов в этих институтах начинают читать учебные курсы, которые носят разные названия, но в принципе делают одно и то же дело — знакомят студентов с общей теорией книговедения, с историей книги и книжного дела, готовят их к восприятию специальных дисциплин.[33] История книги в этом случае превращается в своеобразное введение в специальность.

Все это не могло не повлиять на труды по всеобщей истории книги и книжного дела, которые приобретают если не откровенно учебный, то по крайней мере обзорный характер. Своеобразие национальных школ при этом сохраняется. Работы, опубликованные в Германии между двумя войнами, ориентируются преимущественно на техническую и искусствоведческую стороны вопроса. Речь как и ранее идет не об «истории книги», но об «истории книгопечатания». Надо также иметь в виду, что даже в лучших немецких работах этого периода, сообщающих обильный и весьма интересный фактический материал, чувствуется националистический привкус.[34] В послевоенные годы в ФРГ происходит определенный сдвиг от «истории книгопечатания» к «истории книжной торговли», которая, по сути дела, представляет собой не что иное, как историю издательского дела.[35] Интегрирующие же труды носят популярный характер.

Французские исследователи, тяготея к «истории книги», включают в сферу своих интересов историю рукописной книги, судьбы библиотечного дела и библиографии. В этой связи нужно назвать обстоятельную монографию Ж.-А. Нере «Иллюстрированная история книжного дела и французской книги от ее возникновения до наших дней» (Париж, 1953) и многочисленные популярные работы, лучшей из которых является «Возникновение книги» Л. Февра и А.-Ж. Мартена (Париж, 1958).[36] В традициях французской школы написана и «История книги»

---

[31] См.: *Мигонь К.* Проблемы исторического книговедения. — В кн.: Проблемы общей теории книговедения. М., 1978, с. 64—82.

[32] См.: *Немировский Е. Л.* К вопросу о предмете истории книги. — В кн.: Книга и культура. М., 1979, с. 32—50.

[33] См., например: *Назаров А. И.* Программа курса «История книгоиздательского дела». М., 1948; *Каганов І. Я., Скрипник Т. О.* Історія книги. Програма курсу. Харків, 1960; *Малыхин Н. Г.* Рабочая программа по курсу истории книгоиздательского дела в СССР. М., 1963; *Говоров А. А.* Рабочая программа курса «История книжного дела». М., 1969; История книги и книговедение. Программа курса. М., 1973 и мн. др.

[34] См.: *Bogeng G. A. E.* Geschichte der Buchdruckerkunst. Bd. 1—2. Hellerau, 1928—1941; *Barge H.* Geschichte der Buchdruckerkunst. Leipzig, 1940.

[35] См.: *Widmann H.* Geschichte des Buchhandels vom Altertum bis zur Gegenwart. Wiesbaden, 1952.

[36] См.: *Néret J. A.* Histoire illustrée de la librairie et du livre français des origines à nos jours. Paris, 1953; *Febvre L., Martin H. J.* L'apparition du livre. Paris, 1958.

датчанина Свенда Даля (1887—1963), вышедшая впервые в 1927 г.[37] Пожалуй ни один другой труд в интересующей нас области не пользовался столь широкой известностью. В 1928 г. он был переведен на немецкий язык, в 1929 г. — на шведский, в 1933 г. — на французский. Новое, значительно переработанное и дополненное издание книги вышло в 1941 г. на немецком языке, в 1955 г. — на датском, в 1958 г. — на английском (в Нью-Йорке), в 1960 г. — на французском и в 1965 г. (с дополнением разделов по истории славянской книги) — на польском языке.[38] Успеху труда С. Даля способствовал тот факт, что он широко использовался в учебных целях.

В том же самом ключе решен и один из последних очерков всеобщей истории книги — «Мир книги» французского исследователя Альберта Флокона, изданный в 1961 г. в Париже и недавно — в 1976 г. — переведенный на румынский язык.[39]

Обзорные и популярные работы по истории книги опубликованы на многих языках.[40] Все они, как правило, не документированы и не ставят перед собой задачу проследить тенденции и выявить закономерности развития изучаемого явления. В их ряду надо бы выделить труд польского исследователя Яна Мушковского (1882—1953) «Жизнь книги» (Варшава, 1936; 2-е изд. Краков, 1951) с четко выраженным интересом к проблемам использования книги и ее функционирования в обществе.[41]

Так или иначе, но монографической, многотомной, научно документированной всеобщей истории книги в нашем распоряжении пока еще нет. Пути к такому труду методологически намечают пока еще немногие работы советских исследователей. Если говорить о всеобщей истории книги, можно назвать лишь труд Е. И. Кацпржак, выпущенный двумя изданиями в 1955—1964 гг. и призванный служить учебным пособием для редакционно-издательских техникумов,[42] решенные в историко-техническом ключе популярные очерки Е. Л. Немировского и Б. С. Горбачевского[43] и недавно выпущенную в свет работу Л. И. Владимирова.[44] Последний труд, написанный на литовском языке, широкой известности не получил. Между тем, на наш взгляд, появление работы Л. И. Владимирова, созданной автором во всеоружии марксистско-ленинской методологии, знаменует собой начало качественно нового этапа историографии книги. Нужно, однако, отметить, что литовский ученый довел изложение лишь до начала XVIII в.

Резюмируя, следует сказать, что работ по всеобщей истории книги на русском языке пока еще очень и очень мало. В этом одна из причин того прискорбного обстоятельства, что все учебные курсы, читаемые на библиотечных, журна-

---

[37] См.: *Dahl S.* Bogens histoire. København. 1927.

[38] См.: *Dahl S.* Dzieje książki. Wrocław, 1965.

[39] См.: *Flocon A.* L'univers des livres. Paris, 1961; *Flocon A.* Universul cărţilor. Bucureşti, 1976.

[40] См., например: *Василев М.* История и техника на книгата. София, 1955; *Йончев В.* Книгата през вековете. София, 1976; *Presser H.* Das Buch vom Buch. Hannover, 1978.

[41] См.: *Muszkowski J.* Życie książki. Kraków, 1951.

[42] См.: *Кацпржак Е. И.* История письменности и книги. М., 1955; *ее же.* История книги. М., 1964.

[43] *Немировский Е. Л., Горбачевский Б. С.* Рождение книги. М., 1957; *их же.* С книгой через века и страны. М., 1964.

[44] См.: *Vladimirovas L.* Knygos istorija. Vilnius, 1979.

листских, редакционно-издательских, книготорговых факультетах, ограничиваются изложением лишь отечественного материала. Между тем говорить о выявлении тенденции развития книжного дела можно лишь в том случае, если такое развитие рассматривается во всемирном масштабе.

Историко-книжные дисциплины читаются в наших учебных заведениях на первом курсе в течение одного или, в лучшем случае, двух семестров. Предмет «История книги» носит обычно общеобразовательный характер. Специальные знания, необходимые, например, для того чтобы работать в подразделениях рукописей и редких книг крупных универсальных библиотек, студенты не получают. Сравним с этим положение в специализированных высших учебных заведениях ГДР. Здесь в течение первых четырех семестров (один час в неделю) читается курс всеобщей истории письма и книжного дела, основным учебным пособием по которому служит предлагаемая вниманию советских читателей книга Ф. Функе. На пятом семестре студенты слушают курс современного искусства книги. Студенты последних лет обучения прослушивают факультативные курсы всеобщей истории письма (один час в неделю в течение одного семестра), латинской палеографии (14 двухчасовых занятий), переплетоведения (один час в неделю в течение одного семестра). Проводится также коллоквиум по проблемам кодикологии и инкунабуловедения. Помянутый комплекс историко-книжных учебных дисциплин позволяет удовлетворительно решить проблему подготовки высококвалифицированных специалистов для соответствующих подразделений научно-исследовательских учреждений и крупных универсальных библиотек.

В нашей стране проблема эта еще очень далека от решения. Между тем актуальность ее сомнений не вызывает — особенно в свете Закона СССР об охране и использовании памятников истории и культуры. Подразделения редких и особо ценных изданий в настоящее время существуют в республиканских, академических, университетских, многих краевых и областных библиотеках. В соответствии с решением Министерства культуры СССР они, начиная с 1981 г., создаются в музеях. Между тем кадры для всех этих подразделений практически никем не готовятся.

Необходимость совершенствования историко-книжной подготовки студентов факультетов журналистики, институтов культуры, полиграфических институтов и была основной причиной, побудившей издательство «Высшая школа» перевести на русский язык и выпустить в свет труд Фрица Функе. Труд написан в традициях немецкой школы — читатель не найдет в нем сведений по истории библиотечного дела и библиографии, основное внимание уделено развитию книгопечатания и искусству книги. Правда, в отличие от упомянутых выше трудов немецких историков, Ф. Функе подробно излагает историю письма и рукописной книги, а также историю материалов и инструментов для письма. В русском издании эти разделы опущены. Основная причина — в ограниченном объеме издания. Кроме того, вопросы возникновения письма подробно изложены в трудах советского исследователя В. А. Истрина [45] и многочисленных работах зарубежных ученых, переведенных на русский язык. [46] Что же касается истории рукописной

---

[45] См.: *Истрин В. А.* Развитие письма. М., 1961; *его же.* Возникновение и развитие письма. М., 1965.

[46] См., например: *Дирингер Д.* Алфавит. М., 1963; *Добльхофер Э.* Знаки и чудеса. М., 1963; *Лоукотка Ч.* Развитие письма М., 1950; *Фридрих И.* Дешифровка забытых письменностей и языков. М., 1961.

книги, то изложение ее в работе Ф. Функе более чем лаконично и ограничено лишь западноевропейским материалом. Мы сочли возможным опустить также раздел «Развитие изготовления бумаги в новое время», как не имеющий прямого отношения к истории книги.

Труд Ф. Функе привлекает нас прежде всего обилием приведенных в нем фактов. Именно эта сторона вопроса окажется наиболее полезной при использовании книги для учебных целей. Многие сведения о типографах и напечатанных ими изданиях, о старых и современных шрифтах, о художниках и созданных ими иллюстрациях советский читатель на русском языке нигде, кроме книги Функе, не найдет. Автор превосходно знаком с историей книжного дела, труд его поражает обилием имен и фактов. Он будет особенно полезен студентам художественных высших учебных заведений, изучающим историю оформления печатной продукции, ибо всеобщей истории иллюстрации или переплета на русском языке вообще не существует. Сильной стороной труда является тот факт, что автор хорошо знаком с историей полиграфической техники. В трудах по истории книги, доступных нашему читателю, о развитии материально-технической основы книгоиздания обычно не рассказывается.

Труд Ф. Функе — учебное пособие, поэтому он и не документирован. Источниковедческого и библиографического подтверждения сообщаемых здесь фактов читатель не найдет. Пути дальнейшего расширения знаний в этой области подскажет помещенный в конце книги указатель литературы.

Предлагая добротный материал по истории западноевропейской книги, труд Ф. Функе, вместе с тем, излишне лаконичен, когда речь идет о книжном деле восточнославянских народов. Некоторые разделы неизбежно нуждаются в дополнениях, которые помещены в квадратных скобках.

Аналогичный упрек можно адресовать и авторам других зарубежных всеобщих историй книги. Как правило, зарубежные ученые плохо знают историю книги, славянской вообще и русской в особенности. Здесь сказываются языковые трудности, отсутствие необходимых источников.

Выше речь шла о том, что Ф. Функе, назвав свою книгу «Книговедение», по сути дела решительно ничего не говорит о комплексной общественной науке, посвященной книге и книжному делу. В предисловии к своему труду он обещал сделать это в следующем издании. Но обещание по сей день не выполнено.

Представляется поэтому уместным дать представление читателям о современных общетеоретических построениях в этой области.

Термином «Книговедение» в настоящее время обозначают как комплексную общественную науку, так и комплекс относительно самостоятельных, но тесно взаимосвязанных научных дисциплин так называемого книговедческого цикла. Комплексная наука изучает в историческом, современном и прогностическом аспектах письменные и полиграфические формы регистрации семантической информации, ее обработки, распространения, хранения и поиска. При этом особое внимание уделяют теоретическому обоснованию оптимальных путей информации к потребителю-читателю, выявлению наиболее эффективных способов использования накопленных в мире книжных сокровищ. Книговедение рассматривает произведение печати как знаковую систему, которая служит посредником в обмене информацией между внешним миром, автором, отображающим мир в своих произведениях, и читателем. Для книговедения как комплексной общественной науки характерен системный подход к различным отраслям книжного дела в свете решаемых ими в данный исторический момент задач.

Говоря о книговедении как о комплексе дисциплин, мы включаем сюда науки, изучающие произведения печати в процессе их создания, изготовления, распространения, хранения и поиска. В комплекс входят пять основных наук книговедческого цикла, а именно: наука о книгоиздании, наука о полиграфии, наука о книжной торговле (библиополистика), наука о библиотечном деле (библиотековедение), наука о библиографии (библиографоведение). Каждая из этих наук, в свою очередь, представляет собой комплекс относительно самостоятельных дисциплин, имеющих точки соприкосновения с различными отраслями знания. Так, например, в составе науки о книгоиздании могут быть выделены текстология, теория редактирования, искусствоведение книги, экономика книгоиздания и т. д.

Науки книговедческого цикла можно рассматривать и во временном аспекте, выделяя три уровня, свойственные каждой из них. Факты и явления, относящиеся к книге и книжному делу, могут рассматриваться в ракурсе прошлого (история), настоящего (современное состояние) и будущего (прогностика). Книговедение в понимании Фрица Функе, как уже говорилось, ограничивается историческими аспектами. В комплексе наук историко-книговедческого цикла можно выделить историю письма, кодикологию или науку о рукописной книге, историю печатной книги и такие вспомогательные дисциплины как палеографию, филигранологию, библиопегию или науку о переплете, историческое шрифтоведение и др. Все эти дисциплины в той или иной степени представлены на страницах труда Ф. Функе, однако, как уже говорилось, нам пришлось отказаться от включения в русский перевод разделов, посвященных истории письма, рукописной книги и бумаги.

Методологической основой советского книговедения стало марксистско-ленинское учение о печати. Основная задача советского книговедения заключается в поиске и теоретическом обосновании оптимальных форм создания, распространения и использования книги в условиях развитого социалистического общества для коммунистического воспитания трудящихся и ускорения научно-технического прогресса. Необходимо непрерывно повышать эффективность использования как каждой отдельной книги, так и всей совокупности книжных богатств, накопленных человечеством. С этой целью книговедение ищет и внедряет новые конструктивные формы как книги в целом, так и отдельных элементов книжного организма, совершенствует процессы создания, хранения и использования произведений печати. Комплексная наука разрабатывает наиболее эффективные методы выполнения книгой ее социальных функций в качестве орудия политической и идеологической борьбы, воспитания и образования народных масс, научного и культурного прогресса, средства общения между народами. Будучи одной из важнейших составных частей науки о коммуникациях, книговедение изучает печатные издания в ряду других форм и средств регистрации и распространения семантической информации, выявляя семиотические (знаковые) аспекты этих средств и обращая особое внимание на оптимальное распределение функций между ними.

Труд Фрица Функе, содержащий обильный фактический материал, поможет читателю овладеть историческим опытом, что, в конечном счете, способствует совершенствованию современной практики.

Основной упрек, который мы можем сделать немецкому ученому, состоит в том, что, излагая историю книги и книжного дела, он зачастую делает это в отрыве от общеполитической и социально-экономической истории человеческого общества.

Книга — есть овеществленное, материальное воплощение конкретных проявлений общественного сознания, которое в соответствии с марксистско-ленинским пониманием исторического процесса определяется экономическим строем общества. Факты издательской или, допустим, библиотечно-библиографической деятельности могут быть правильно поняты лишь в тесной связи с развитием общественного бытия изучаемой эпохи. Исходя из этого, следует объяснить и революционные изменения в технике воспроизведения книги — переход от книгописания к книгопечатанию, возникновение полиграфической машинной индустрии.

Изобретение книгопечатания сыграло значительную роль в социально-политической и историко-культурной жизни человечества. Карл Маркс считал книгопечатание одной из необходимых предпосылок буржуазного развития [47], «самым мощным рычагом для создания предпосылок необходимого духовного развития». [48] Он включал книгопечатание, вместе с порохом и компасом, в число трех «великих изобретений, которые вводит буржуазное общество». [49]

Фридрих Энгельс в «Диалектике природы» связал возрождение наук «после темной ночи средневековья» с появлением печатного станка, который сделал возможным оптимально быстрое закрепление и массовое распространение информации, полученной в результате возникновения новых механических и химических производств и ремесел, роста торговых связей, новых географических открытий. [50] Возникновение книгопечатания способствовало тому, что наука и образование потеряли религиозный характер, сделались светскими. По словам Ф. Энгельса, духовенство «в результате изобретения книгопечатания и роста потребностей все более расширяющейся торговли... лишилось монополии не только на чтение и письмо, но и на более высокие ступени образования». [51]

Важный результат возникновения книгопечатания — становление и дальнейшее развитие литературы на национальных языках, унификация орфографии и форм письма, что в свою очередь способствовало развитию школьного и университетского образования. Благодаря изобретению Иоганна Гутенберга книга стала мощным средством распространения и пропаганды различных форм общественного сознания и, прежде всего, политической и правовой идеологии.

«Книга — огромная сила» [52], «Печатный станок — сильнейшее наше оружие» [53] — эти емкие ленинские формулы дают лаконичную, но конкретную оценку той великой роли, которую книга играла и играет по сей день в истории человеческого общества.

На всех этапах истории Советского государства печатное слово активно использовалось в процессе решения актуальных задач коммунистического воспитания трудящихся и научно-технического прогресса. Оно сыграло исключительно важную, во многих случаях определяющую роль в пропаганде марксизма-ленинизма, коммунистического отношения к труду, в воспитании у трудящихся чувства советского патриотизма, гордости своей Родиной, в преодолении пережитков капитализма в сознании людей. Трудно переоценить значение советской кни-

---

[47] *Маркс К., Энгельс Ф.* Сочинения. 2-е изд. т. 30, с. 262.

[48] *Маркс К.* Машины. Применение природных сил и науки. — Вопросы истории естествознания и техники, 1968, вып. 25, с. 36.

[49] *Там же,* с. 36.

[50] См.: *Энгельс Ф.* Диалектика природы. М., 1953, с. 145—146.

[51] *Маркс К., Энгельс Ф.* Сочинения. 2-е изд. т. 7, с. 350—351.

[52] Цит. по: *Луначарский А. В.* Из Октябрьских воспоминаний. — В кн.: Ленин и книга. М., 1964, с. 360.

[53] Ленинский сборник. т. 37. М., 1970, с. 70.

ги, печатного слова вообще, в культурной революции, в становлении системы народного образования, в распространении знаний, в просвещении широких масс трудящихся, взявших после Октября государственную власть в свои руки.

Среди многих величественных достижений нашей страны далеко не последнее место занимает создание развитой и высокосовершенной системы книжного дела, включающей различные отрасли культуры и народного хозяйства. Объединяющим для этих отраслей является их совместное и планомерное участие в комплексе идеологических, организационных, экономических и производственно-технических мероприятий, цель которых состоит в создании, изготовлении, распространении книги, в достижении оптимальных условий ее использования. Многочисленные организации и предприятия, участвующие в этих процессах, — издательства, типографии, книжные магазины, библиотеки, информационно-библиографические службы — решают общие задачи, вытекающие из актуальных проблем, стоящих перед Коммунистической партией, Советским государством, всем нашим народом в тот или иной исторический период.

Книжное дело Советского Союза — высокоразвитая и широко разветвленная система, включающая более 200 издательств, свыше 60 000 книжных магазинов и киосков, более 350 000 библиотек. Подготовка высококвалифицированных кадров для этой системы — дело большой государственной важности. Мы надеемся, что труд Ф. Функе, знакомящий читателей с основными этапами развития книги и отдельных отраслей книжного дела, будет способствовать такой подготовке.

Ведь история книги — меньше всего наука для науки. Она ставит и успешно решает задачи, связанные с актуальными проблемами нашей сегодняшней действительности. Еще В. Г. Белинский подчеркивал важность исторических знаний для прогностического исследования в ту пору, когда и слова такого — «прогностика» — не было. «Мы вопрошаем и допрашиваем прошедшее, — писал он, — чтобы оно объяснило нам наше настоящее и намекнуло нам о нашем будущем». [54]

*Е. Л. Немировский*

[54] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. т. 10. М., 1956, с. 18.

# ПРЕДИСЛОВИЕ К ПЕРВОМУ ИЗДАНИЮ

Настоящий труд ставит перед собой цель познакомить различные круги интересующихся этими вопросами читателей с богатой и обширной проблематикой книговедения.

Под книговедением здесь понимается научная дисциплина, рассматриваемая с исторической точки зрения и изучающая объекты познания, относящиеся к книге. Сюда относятся история письма, история материалов и инструментов письма, а также история самих писцов, далее история книгопечатания и относящихся к нему производств и изобретений, за исключением книжной торговли; наконец, история форм книги и ее оформления. Книговедение затрагивает различные науки — историю, историю искусств, германистику и литературоведение, библиотековедение и др. — и частично используется как вспомогательная наука.

Так как книговедческая литература весьма обширна, а специальные работы и большие справочники чаще всего труднодоступны для тех, кто интересуется книжным делом, нам показалось необходимым в концентрированной форме дать обзор материалов по этой теме, в котором в общих чертах были бы изложены важнейшие факты. Все выпущенные ранее работы такого рода либо являются для большинства интересующихся этими вопросами чересчур общими, либо трактуют лишь определенные аспекты темы. Таким образом, недостает труда, который одинаково охватывал бы все области, дающие первую ориентацию как студентам, изучающим перечисленные выше науки, так и всем обучающимся книжному делу, книжной торговле и библиотечному делу, а также всем, кто вообще интересуется книгой. Представленная работа является попыткой создания именно такого обзора.

Первоначально, правда, изложение материала планировалось в виде краткого перечня. Затем, однако, явилась необходимость создания работы, которая бы легко читалась, не ограничивалась описанием одних только фактов и в которой были бы выявлены определенные взаимосвязи. Обилие материала и необходимость выпустить книгу как можно скорее не позволили осуществить достаточно полное изучение первоисточников и дать свою собственную новую интерпретацию их. Произведения, подобные представленному обзору, вынуждены ориентироваться на вторичные источники и используют данные, взятые из специальной литературы, то есть они компилятивны. При этом возникает проблема отбора материала, который должен быть ориентирован на определенные круги читателей. В основном описание ограничено историей книги и печатного дела в Европе. При описании исторического развития в Европе выдерживалась определенная степень детализации. Это, в частности, проявилось в отказе от частого упоминания названий книг. В тех случаях, когда предлагаемый вниманию читателей труд будет использоваться в качестве учебника при обучении в специальных учебных заведениях, предполагается, что преподаватель не только укажет учащимся, в каком объеме они должны усваивать материал, но и сможет ознакомить их с соответствующей интерпретацией данного материала.

Наиболее сложным оказалось решение проблем, связанных с обилием материалов при описании современного периода. Во многих областях неминуемо должно было встретиться огромное количество неравнозначных имен и деталей. В то же время оказалось, что по некоторым вопросам (например, по истории книгопечатания в странах Восточной Европы и по современному искусству книги

последних десятилетий в различных европейских странах) нет достаточного количества нужной литературы. Поэтому показалось целесообразным закончить изложение тридцатыми годами нашего столетия. Тем не менее упомянуты и некоторые важнейшие факты более позднего времени.

Другая проблема выявилась в результате того, что в справочниках, словарях и специальных работах часто имеются расхождения в датировании отдельных событий. Хотя для выяснения действительного положения вещей и привлекались в основном новейшие доступные источники, все же не всегда удавалось найти однозначное решение. В таких случаях данные выбирались по степени их наибольшей вероятности, которая определялась на основе взаимосвязи отдельных фактов и событий.

Материал книги не изложен, как это обычно принято, в хронологическом порядке, а сгруппирован по отдельным областям и последовательно разбирается в рамках каждой из этих частей. Это, по-видимому, лучше всего отвечает практическим требованиям. При этом количество фактов переплетающихся или повторяющихся сведено к минимуму. При разделении областей, тесно связанных друг с другом (например, книгопечатание, иллюстрации и шрифты инкунабульного периода) использовались отсылки и, соответственно, был составлен указатель. Поэтому читателю не составит особого труда получить общие сведения по интересующему его вопросу. Во всяком случае применение такого метода разделения материала на отдельные области не вызывало каких-либо трудностей в практике преподавания, а, наоборот, позволяло более полно и быстро усвоить материал и облегчало процесс обучения.

В выполнении значительной по объему вспомогательной работы, особенно работы библиографического характера, мне оказала большую помощь Марта Дебес. Исходя из своего многолетнего опыта она смогла дать мне не один ценный совет. Без ее помощи я не выполнил бы эту трудную работу к указанному сроку. Спасибо ей за это.

*Лейпциг, июль 1958 г.* *Фриц Функе.*

# ПРЕДИСЛОВИЕ КО ВТОРОМУ ИЗДАНИЮ

Насколько велика была потребность в специальной книге по книговедению показал большой спрос и быстрая распродажа первого издания. Автор этой книги первым предпринял попытку дать сжатый обзор всех относящихся к истории книги областей знаний.

Из-за большого объема материала эта достойная всяческой похвалы работа не смогла сразу же стать произведением, во всех отношениях законченным. Поэтому автор и издательство благодарят коллег-специалистов в ГДР и за рубежом, которые своими конкретными деловыми указаниями создали предпосылки для улучшения данного труда.

Необходимость выработки новой интерпретации понятия «книговедение» очевидна как для автора, так и для издательства. Данная работа выполняется коллективом ученых и потребует, естественно, длительного времени. Поэтому чтобы не лишать библиотечных работников еще в течение нескольких лет важного рабочего материала, издательство решилось выпустить новое переработанное издание.

Предпринятая переработка позволила исправить некоторые фактические неточности, причем наибольшее внимание было уделено книжному делу Восточной Европы. Расширенный и заново оформленный указатель литературы дает читателю возможность углубленно продолжить изучение этого вопроса на основе положений исторического материализма.

*Лейпциг. Январь 1963 г.* *Издательство.*

# Изобретение книгопечатания



## ПРЕДПОСЫЛКИ

ДРЕВНЕЙШИЙ СПОСОБ ОТТИСКИВАНИЯ С ПОМОЩЬЮ ШТАМПОВ. Еще в ранний период развития месопотамской и египетской культур был известен древнейший способ оттискивания рельефных изображений текстов с помощью штампов. В Месопотамии уже в шумеро-аккадский период (начало третьего тысячелетия до н. э.) использовались гравированные штампы-ролики, оттиски которых, например, удостоверяли личность владельца. Использовались также штампы для маркировки кирпичей. На их передней стороне находилось рельефное изображение, к задней была прикреплена рукоятка. В Египте наряду со штампами-роликами из камня применялись печатки из обожженной глины с выпуклыми иероглифическими надписями. Широко использовались вырезанные из камня печатки в виде скарабеев (скарабей — навозный жук, считавшийся в Египте священным), на нижней плоскости которых гравировались надписи. Штампы и печатки, известные с древнейших времен, употребляются для различных целей вплоть до настоящего времени.

НАБОЙКА ТКАНЕЙ. Это ремесло также родилось на древнем Востоке. В Европу набойка тканей была завезена во времена крестовых походов. Способ предназначен для отделки тканей. Узор вырезается на деревянной доске, которую затем покрывают слоем краски. Форму с нанесенной на нее краской прижимают к туго натянутой материи. Набойка тканей используется и в настоящее время.

КСИЛОГРАФИЯ. В основе печатания с гравированных деревянных досок, или ксилографии, лежит тот же принцип, что и в основе способа набойки тканей. С помощью ксилографии размножаются рисунки и тексты, зеркальное рельефное изображение которых гравируется на деревянной доске. Полученная таким образом форма покрывается слоем краски, на нее накладывается лист увлажненной бумаги, который рукой или с помощью подушки из кожи или ткани, набитой конским волосом, с силой притирается к доске. Оттиски изготавливались так вплоть до XV в., когда появились печатные станки. Печатать с деревянных досок первыми стали в VII в. китайцы, которые размножали этим способом рисунки и тексты. Сохранились, однако, образцы китайской и японской ксилографической печати, относящиеся лишь к VIII в.

В Европе печатание с деревянных досок началось примерно в XIV в. Способ применялся в основном для размножения рисунков религиозного содержания; печатались этим способом также игральные карты. Самыми старыми из сохранившихся ксилографий считают «Брюссельскую Мадонну» (1418 г.) и «Святого Христофора» (1423 г.); последняя гравюра уже снабжена подписью с датой. Вскоре этот способ стал применяться для изготовления так называемых ксилографических книг. Такая книга содержала только рисунки или рисунки с краткими сопроводительными текстами

(т. н. хироксилографические книги). В процессе притирания листа тампоном отпечатки продавливались так сильно, что их уже нельзя было запечатывать с оборота (т. н. анопистографические отпечатки). Чтобы получить книгу, страницы которой были запечатаны с двух сторон, отпечатки склеивали попарно оборотными сторонами. При печатании на станке можно было уже использовать как лицевую, так и оборотную сторону страницы (т. н. опистографические отпечатки). Такой способ изготовления книг просуществовал недолго. Самые старые из сохранившихся ксилографических книг были изготовлены приблизительно в 1460 г., некоторые исследователи датируют их 1430 г. Ксилографическая печать применялась, пожалуй, еще до того, как появилось книгопечатание, однако она не могла долго конкурировать с ним, так как была технически несовершенной. Деревянные формы слишком быстро изнашивались. Способом ксилографии вплоть до 1530 г. печаталась предназначенная для распространения в народе религиозная, нравоучительная и поучительная литература, например, «Искусство умирать» (Ars moriendi), «Зерцало спасения человеческого» (Speculum humanae salvationis), «Библия бедных» (Biblia pauperum) и др. Изобразительная часть играла в них главную роль, однако встречались и чисто текстовые ксилографические книги.



*Библия бедных. Ксилографическое издание второй половины XV в.*

ФОРМЫ, СОСТАВЛЕННЫЕ ИЗ ПОДВИЖНЫХ ЛИТЕР. Ксилографическое печатание обеспечивало возможность воспроизведения текстов, вырезанных на поверхности деревянной доски и прочно связанных с ней. Впервые попытка печатать отдельными подвижными штампами была предпринята уже во втором тысячелетии до н. э. на Крите. На изготовленном около 1600 г. до н. э. в Фесте глиняном диске нанесена расположенная по спирали идеографическая надпись, которая выдавлена отдельными штампами.

В 1040—1048 гг. н. э. китайский кузнец Пи Шен использовал своеобразный наборный процесс. Он вырезал иероглифы на брусочках глины, обжигал их, составлял из них текст на металлической пластине, прикрепляя их к этой пластине смолой. Однако глиняные литеры быстро изнашивались и не давали четкого отпечатка. Этот способ не нашел распространения, ибо китайское письмо характеризуется сложностью и многочисленностью иероглифов. В 1392 г. корейцы достигли больших успехов, применив для размножения текстов медные литеры. В 1403 г. император Тай Тзунг в целях улучшения народного образования приказал печатать корейские книги с помощью таких литер. Возможности печатного дела того времени характеризуют следующие цифры: в 1434 г. было отлито 200 000 знаков, с помощью которых печатали по 40 страниц в день. Но и этот корейский способ печати отдельными литерами не получил широкого распространения.

ОТДЕЛЬНЫЕ БУКВЕННЫЕ ШТАМПЫ. Подвижные литеры, из которых можно произвольно составлять слова, а затем разбирать их, в гораздо большей степени пригодны для алфавитных систем письма, использующих ограниченное количество буквенных знаков, чем для иероглифических систем, в которых каждому знаку соответствует слово. Уже в античные времена отдельные литеры применяли для учебных целей. В Германии пытались применить буквенные штампы. В 1119 г. в монастыре Прюфенинг близ Регенсбурга этим способом была выдавлена углубленная надпись в глиняной дощечке. Гравированием штампов и штампованием текстов отдельными литерами занимались особенно широко чеканщики монет и золотых дел мастера. С XV в. отдельные металлические штампы, на которых буквы были вырезаны рельефно или углубленно, стали использовать для отделки переплетов. Так с 1433 г. работал нюрнбергский переплетчик Конрад Форстер. Известны и другие примеры, относящиеся к XV в. В те времена мастер использовал вырезанный им же самим штамп. Способ тиражирования таких штампов путем отливки изобрел Иоганн Гутенберг. Этим он создал важнейшие предпосылки для развития книгопечатания.

## ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО ГУТЕНБЕРГА

ПРОИСХОЖДЕНИЕ И СТРАСБУРГСКИЙ ПЕРИОД. Сохранились немногие источники, рассказывающие о жизни Гутенберга; мы в основном вынуждены гипотетически реконструировать его жизненный путь. Иоганн Генсфляйш родился между 1394 и 1399 гг. в Майнце и получил прозвище по родному дому, который именовали «У Гутенберга». Он происходил из рода майнцских патрициев, давно враждовавших с цехами за право участвовать в управлении городом. Генсфляйши в этой борьбе были на стороне патрициев. После того как в 1419 г. умер отец Гутенберга, сын, оче-

видно, был изгнан из города. Документ, датированный 1430 г., свидетельствует о том, что Гутенберг находился тогда в изгнании. Впоследствии ему было разрешено вернуться, но он еще в течение какого-то времени жил вдали от родного города. Во многих документах, начиная с 1434 г., указывается, что он проживал в Страсбурге. Так, например, за то, что город Майнц не выплатил ему пенсии, в 1434 г. по требованию Гутенберга был заключен в тюрьму майнцский городской писец. В 1436 г. дочь страсбургского бюргера Эннелин цу дер Изерин Тюр обвинила Гутенберга в нарушении брачного обещания; в том же году сапожник Клаус Шотт подал на него жалобу за оскорбление. Важнейшим свидетельством его пребывания в Страсбурге являются акты процесса 1439 г., из которых следует, что Гутенберг в 1438 г. с тремя компаньонами, каждый из которых должен был внести свой пай и получить свою долю прибыли, создал сообщество по изготовлению зеркал. Продажа была приурочена к намеченному на 1439 г. паломничеству в Аахен. Неизвестно, подразумевались ли здесь действительно «зеркала» или речь шла об изготовлении книг, таких, как «Зерцало спасения человеческого» (Speculum humanae salvationis). После того как сообщество начало свою деятельность, выяснилось, что паломничество состоится лишь в 1440 г. Поэтому изготовление зеркал было прекращено, и Гутенберг занялся обучением компаньонов другому искусству, суть которого содержалась в строгой тайне. О том, какого рода было это искусство, в документах не упоминается. Согласно свидетельским показаниям золотых дел мастер Ганс Дюнне уже в 1436 г. получил от Гутенберга 100 гульденов за нечто, «имеющее отношение к печатанию». Далее говорится о том, что токарь по дереву Конрад Заспах изготовил «пресс» — возможно печатный. И, наконец, речь заходит о свинце, отливных формах и других принадлежностях. Все эти обстоятельства позволяют сделать заключение, что сообщество занималось печатанием. Результаты этой деятельности не сохранились. Однако, обращает на себя внимание, что Гутенбергу для его предприятия потребовался значительный капитал, в связи с чем он в 1442 г. занял у страсбургского монастыря св. Фомы значительную сумму, которую полностью так никогда и не вернул; проценты с этой суммы, начисляемые с 1456 г., он остался должен монастырю, возбудившему ходатайство об аресте Гутенберга. В 1444 г. имя Гутенберга последний раз упоминается в страсбургских документах. С 1448 г. он снова появляется в Майнце, где одалживает 150 гульденов — очевидно для того, чтобы продолжить работу над своим изобретением и завершить его. О том, где был Гутенберг в промежутке между этими годами, ничего неизвестно.

ИЗОБРЕТЕНИЕ. Основой изобретения Гутенберга является множественное воспроизведение литер. Первоначально из твердого металла изготавливался штамп, называемый пунсоном или патрицей, на котором рельефно в зеркальном изображении гравировался буквенный знак. Пунсон вдавливали в мягкий металл,

например, в медь, в результате чего получалось углубленное прямое изображение знака — матрица. С помощью отливного приспособления, изобретенного Гутенбергом, в матрицу заливали расплавленный свинец. Так получалась литера, несущая рельефное зеркальное изображение буквенного знака. При оттискивании литер на бумаге получалось прямое изображение знаков. Отливное приспособление было устроено так, что оно обеспечивало массовое производство идентичных литер, которые могли быть использованы для изготовления высококачественного набора. Литеры раскладывались по определенной системе в отделения наборной кассы. Наборщик брал их оттуда и составлял из них в специальном инструменте — верстатке слова и строки. На наборной доске из этих строк составляли печатную форму, которую обвязывали шпагатом, чтобы она не распалась. Так как используемые при печатании с деревянных досок водяные краски не ложились на металлические литеры, Гутенберг вынужден был создать пригодную для этой цели жирную краску. Чтобы получить с покрытого краской набора качественный отпечаток, ему понадобился пресс, механизм которого обеспечивал бы рентабельность работы. Основными частями пресса были плита, которая с помощью винта прижималась к набору, и каретка, на которой располагался набор и с помощью которой он вдвигался под плиту и выдвигался из под нее. При этом к покрытому краской набору прижимался удерживаемый откидывающейся рамкой лист бумаги.

С изобретением Гутенбергом способа отливки литер, наборной техники, печатной краски и печатного станка были созданы основы современного типографского процесса, который применяется во всем мире. Превосходные по рисунку шрифты и умелое использование средств наборного оформления позволили Гутенбергу печатать высокохудожественные книги. Орнаментальные украшения на уже отпечатанных страницах первоначально рисовались художником; впоследствии их стали печатать.

Перед лицом этих фактов оказываются легендой и легко доказуемым заблуждением мнения, приписывающие изобретение книгопечатания другим лицам, например, голландцу Лауренсу Янсзоону Костеру. Попытки печатания книг, предпринятые согласно документам неким Прокопом Вальдфогелем из Праги в период с 1444 по 1446 г. в Авиньоне, весьма напоминают то, что делал Гутенберг, и позволяют предположить наличие недоказанных связей между ними. Однако эти попытки также не могли стать исходным пунктом великого изобретения.

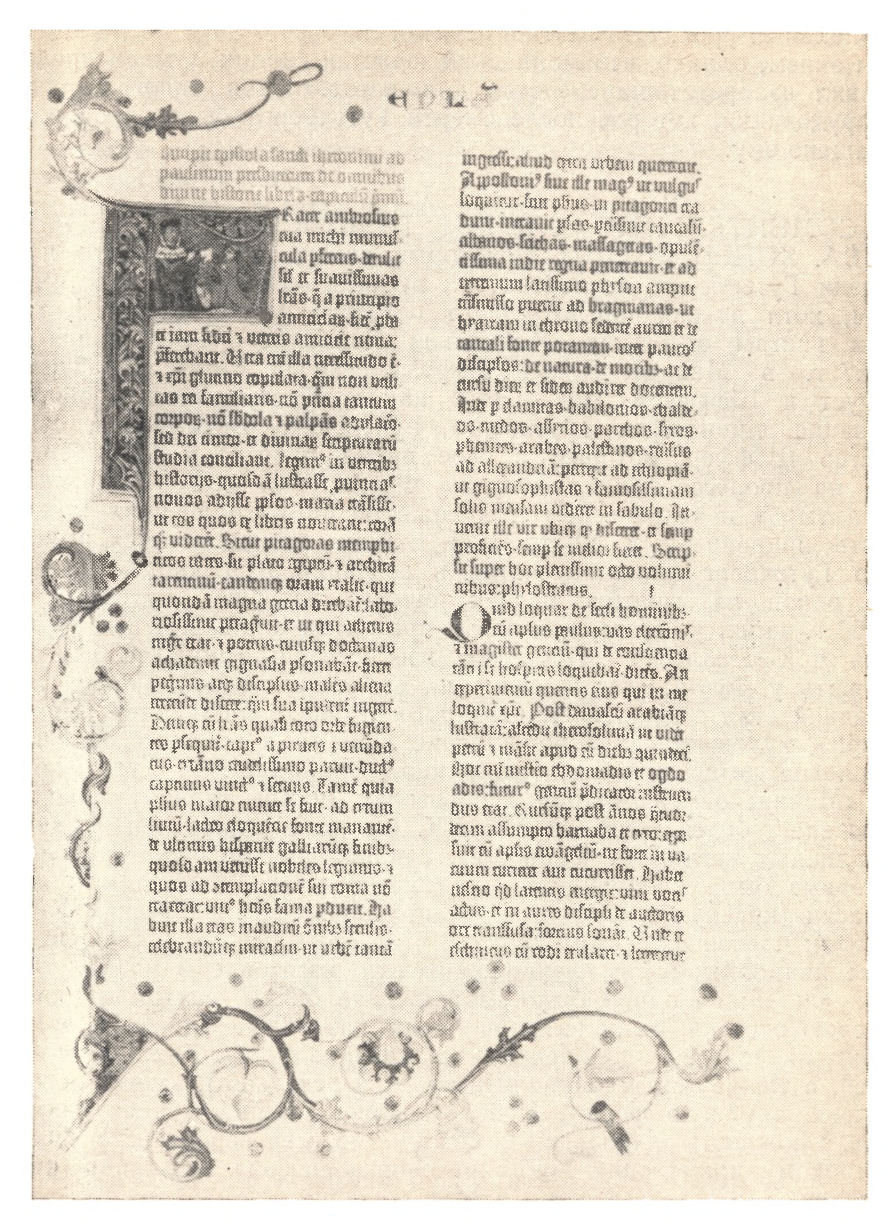
ПЕРВЫЕ МАЙНЦСКИЕ ИЗДАНИЯ, ПРОЦЕСС С ФУСТОМ И 42-СТРОЧНАЯ БИБЛИЯ. Изучение этапов совершенствования типографского шрифта Гутенбергом позволяет датировать самый ранний отпечаток приблизительно 1445 г. Это так называемый «Фрагмент о Страшном суде» — запечатанный с двух сторон маленький листок бумаги, извлеченный из переплета и сильно обрезанный. Текст описывает картины Страшного суда и является

отрывком из так называемой «Сивиллиной книги» — произведения, созданного около 1360 г. в Тюрингии. Из-за низкого качества печати его считают самым ранним из сохранившихся произведений Гутенберга. Сюда же следует отнести 24 издания латинской грамматики Элия Доната, различаемых по числу строк на странице. Они сохранились только в отрывках, отпечатанных на пергамене. Хронология этих изданий определялась до сего времени так называемым «Астрономическим календарем» на 1448 г. Выяснилось, однако, что это не календарь, а рассчитанная на 30 лет таблица расположения планет для астрологов-любителей, которая к тому же, исходя из характеристики использованных литер, могла быть отпечатана только в 1457 или 1458 г. В результате была поставлена под сомнение правильность датирования самых ранних произведений Гутенберга. Из-за их невысокого качества оспаривается даже тот факт, что они печатались Гутенбергом.

Относительная последовательность выпуска этих изданий определяется по использованным в них шрифтам. Первый шрифт Гутенберга был назван по «Донату» и «Календарю» «донато-календарным шрифтом» (ДК). Он является копией рукописного готического письма, называемого также текстурой, использовавшегося при переписке богослужебных книг — Миссалов. Гутенберг постоянно совершенствовал этот шрифт. Во «Фрагменте о Страшном суде» литеры еще не одинаковы по толщине, не имеют единой линии шрифта и «заваливаются» вправо или влево. Их контуры неоднородны и нечетки. Строки не выключены, то есть различны по длине. В то же время здесь уже предпринимались попытки выдерживать одинаковые промежутки между словами. По сравнению с «Фрагментом о Страшном суде» в отпечатках «Доната» и календарей шрифт и набор уже значительно лучше. «Астрономический календарь» датируют примерно 1457—1458 гг., что позволяет считать «Турецкий календарь» на 1455 г., содержащий предупреждения о турецкой опасности в связи с завоеванием в 1453 г. Константинополя, примером изданий этого рода, привязанным к конкретной дате. Близка к нему по содержанию и по времени создания «Турецкая булла» папы Каликста III от 29 июня 1455 г. Оба издания впервые снабжены заголовками. Каждое из них сохранилось лишь в одном экземпляре. Шрифтом ДК набрано описание архиепископств и епископств Provinciale romanum, отпечатанное в 1456 г. и найденное в старом переплете в Киеве. Далее следует упомянуть молитву-однолистку, календарь на 1457 г., содержащий советы по кровопусканию и применению слабительных средств, и немецкий «Цизиан» — календарь, который использовался при заучивании наизусть церковных праздников. Сюда же относятся две индульгенции 1454—1455 гг. В одной из них 31 строка, в другой — 30. Они отпечатаны двумя мало различающимися между собой мелкими шрифтами, напоминающими по рисунку круглые готические шрифты. В 31-строчной индульгенции используется в качестве выделительного шрифта ДК, а в 30-строчной — шрифт 42-строчной Библии.

Первое представительное издание, в котором новое изобретение нашло свое законченное художественное и техническое выражение, несомненно может быть приписано Гутенбергу, хотя на это нигде прямых указаний нет. Это — 42-строчная Библия ($B^{42}$). По всей вероятности именно о ней идет речь в так называемом Хельмаспергеровском акте, когда там говорится о «Деле книг» (Werk der Bücher). Хельмаспергеровский акт от 6 ноября 1455 г. фигурировал на процессе майнцского бюргера Иоганна Фуста против Гутенберга. Из него следует, что в мае 1450 г. Гутенберг занял у Фуста более 800 гульденов. На эти деньги он начал изготавливать оборудование для печати, которое затем для покрытия долга вынужден был заложить. Однако полученной суммы не хватило для завершения намеченного предприятия. В 1452 г. Гутенберг заключил с Фустом второй договор, по которому предполагалось осуществить другое предприятие, а именно упомянутое «Дело книг». На этот раз Фуст участвовал в деле в качестве партнера. Он финансировал предприятие, вложив в него 800 гульденов, в то время как Гутенберг должен был выполнить всю практическую работу. По неизвестным причинам компаньоны поссорились. Фуст привлек Гутенберга к суду и потребовал возвратить ссуду с процентами. Суд вынес решение о необходимости возврата первой суммы и той части второй суммы, которая не была потрачена на совместные цели, а также выплаты процентов по этим суммам. Хотя неизвестно, чем кончился процесс, Гутенберг, по всей вероятности, вынужден был передать Фусту, как заложенные согласно первому договору типографские материалы, так и весь тираж $B^{42}$.

42-строчная Библия была очевидно начата в 1452 г. и закончена до августа 1456 г., на что указывает помета рубрикатора (художника, отмечавшего красной краской абзацы) одного из экземпляров, хранящегося в Парижской национальной библиотеке. Библия была набрана в две колонки вначале по 40 строк, затем по 41 и, наконец, по 42 строки на полосе. Гутенберг стремился сохранить характер рукописного письма, передавая его особенности посредством 290 литер. Он использовал искусно гравированный и отлитый им шрифт, который был более узким и красивым, чем шрифт ДК. В типографском шрифте сохранились многочисленные сокращения (аббревиатуры) и составные буквы (лигатуры), характерные для рукописей. В рисунках знаков он удалил выступающие с боков острые элементы, так что литеры могли теперь набираться на более узкий формат. Была обеспечена возможность установки равномерного расстояния между знаками. Межсловные расстояния также стали одинаковыми, и строки набирались с точной выключкой. Добившись удачного отношения полосы текстового набора к размерам страницы, Гутенберг достиг высокой гармонии и красоты набора. После первоначальной попытки печатать заголовки красной краской, стали оставлять свободные места для больших и малых буквиц — инициалов, чтобы потом воспроизводить их от руки. Библия состоит из двух томов по 324 и 317 стра-



*42-строчная Библия. Майнц: Иоганн Гутенберг, ок. 1455.*

ниц. Около 35 экземпляров книги было отпечатано на пергамене, а 165 — на бумаге. В этой работе участвовало, по-видимому, 6 наборщиков. В книге нет никаких сведений ни о мастере или его подручных, ни о месте и времени ее создания.

В результате процесса с Фустом Гутенберг понес серьезный материальный урон. Неизвестно, печатал ли он что-либо после этого. Мы знаем, однако, что майнцский юрист и синдик Хумери предоставил изобретателю средства для изготовления типографского оборудования, которое после смерти Гутенберга было снова возвращено ему.

СОМНИТЕЛЬНЫЕ СЛУЧАИ ПРИПИСЫВАНИЯ АВТОРСТВА. КОНЕЦ ЖИЗНИ. Некоторые книги, изготовленные при жизни Гутенберга, исследователи пытались связать с его именем, хотя до сих пор этот факт остается недоказанным. К таким книгам относится «Майнцская Псалтырь», выпущенная в 1457 г. в Майнце. В ней впервые указан издатель — фирма «Фуст и Шёффер». После того как к Фусту перешло оборудование типографии Гутенберга, руководить типографией стал Петер Шёффер, который в свое время работал у Гутенберга, но на процессе принял сторону Фуста. Так как «Майнцская Псалтырь» в техническом и художественном отношениях может быть приравнена к 42-строчной Библии, напрашивается вывод, что Гутенберг принял участие в создании этой книги. Согласно одной из гипотез первая сумма, которую Гутенберг в 1450 г. занял у Фуста, как раз и предназначалась для изготовления этой «Псалтыри». Поскольку изобретатель вынужден был заложить у Фуста изготовленное на его деньги оборудование, последний стал обладателем печатного станка. Общая идея «Псалтыри», художественное воплощение шрифта и техническое изготовление литер для нее, возможно, принадлежат Гутенбергу. В «Майнцской Псалтыри» использован новый вариант шрифта миссала[1], более крупного чем ДК. Он был изготовлен в двух различных кеглях. Особенностью издания является то, что здесь впервые была предпринята попытка печатать инициалы в две краски (красную и синюю) с гравированных металлических форм в один прогон с текстом. Формы, с которых печатали двукрасочные инициалы, были предположительно изготовлены из нескольких частей: на одной было изображение буквы, внутри которой, в свою очередь, были выгравированы различные фигуры и орнамент, на другой — украшения, окружающие букву. Каждая из частей, а также текст набивались краской отдельно и затем составлялись в общую форму. Использовались инициалы трех размеров. Сложность технологии помешала, по всей вероятности, более широкому применению многокрасочного способа печатания инициалов.

Много вопросов связано со «Служебником констанцской епархии» (Missale speciale Constantiense). Книга набрана меньшим по

---

[1] миссал — крупный шрифт в кеглях 48—60 пунктов.

кеглю, еще недостаточно отработанным вариантом шрифта Майнцской Псалтыри и представляет пробное издание, предваряющее Псалтырь. Все сохранившиеся четыре экземпляра отличаются друг от друга. Нет также указаний на место и время выпуска книги. Убедительных доказательств того, что эта книга, а не «Фрагмент Страшного суда» является самой ранней работой Гутенберга в настоящее время нет.

Много споров ведется также вокруг второй большой Библии, набранной в 36 строк, так называемой $B^{36}$. Она набрана последним вариантом шрифта ДК и является перепечаткой $B^{42}$, но уступает ей по качеству. Один экземпляр, находящийся в Париже, был рубрицирован в 1461 г.; печатание книги таким образом можно отнести к 1457—1458 гг. Так как после печати Библии ее шрифт стал применяться Альбрехтом Пфистером в Бамберге, изготовление $B^{36}$ пытались приписать ему. Но издания Пфистера, как правило, хуже $B^{36}$. Высказывалось также мнение, что Гутенберг сам печатал Библию в Бамберге, на что указывает ряд обстоятельств. Однако на целый ряд вопросов исследователи до сих пор не дали точного ответа.

Наконец, рассматривается вероятность участия Гутенберга в издании так называемого «Католикона» (Catholicon) — словаря с изложением латинской грамматики, составленного доминиканцем Иоганном Бальбусом де Януа в 1286 г. Он набран мелкокегельным полуготическим шрифтом, близким к шрифту 31-строчной индульгенции. Применение этого шрифта позволяло экономить бумагу и удешевить печать. Хотя «Католикон» по качеству набора не достигает уровня других изданий Гутенберга, все-таки считается, что эта книга напечатана изобретателем. Этот вывод делается на основании колофона, в котором в возвышенном стиле сообщается, что это произведение было создано с помощью Всевышнего в 1460 г. в Майнце не с использованием тростника, грифеля или пера, а в результате чудесного взаимодействия, соотношения и соразмерности матриц и форм. Но так как колофон не называет печатника, подобное смиренное восхваление нового искусства еще не может быть рассмотрено как несомненное доказательство авторства Гутенберга. Издание этой книги приписывали также Фусту и Шёфферу.

В начале шестидесятых годов разгорелась жестокая борьба между Дитером фон Изенбургом и Адольфом фон Нассау за обладание майнцским архиепископством. Город, принявший сторону Изенбурга, был захвачен в 1462 г. Адольфом фон Нассау, который разграбил его и изгнал большинство жителей. В какой степени эта катастрофа затронула Гутенберга — неизвестно. После 1462 г. он, предположительно, больше ничего не печатал. В 1465 г. Адольф фон Нассау зачислил его в свою свиту и освободил от уплаты всех налогов и долгов, а также снабжал одеждой, зерном и вином. В начале февраля 1468 г. Иоганн Гутенберг умер в Майнце.

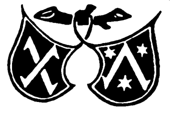
# РАСПРОСТРАНЕНИЕ КНИГОПЕЧАТАНИЯ

ГЕРМАНИЯ. Гутенберг, очевидно, сам не осознавал, насколько велико было значение его изобретения. Он пытался держать его в строгом секрете и стремился к тому, чтобы напечатанные им издания были как можно более схожи с рукописями; однако, разработав способ набора и механический способ печати, он создал нечто совершенно новое — способ изготовления книг, подчиняющийся собственным техническим и эстетическим законам. Это новое вскоре пробило себе дорогу, нашло всеобщее применение и способствовало изменению облика своего времени. После того как Гутенберг был вынужден отдать свою мастерскую Иоганну Фусту, последний совместно с Петером Шёффером эксплуатировал типографию с большой финансовой выгодой. Петер Шёффер (до 1430 — ок. 1503) из Гернсхайма, бывший сначала писцом в Париже, успешно руководил практической стороной дела, а Фуст занимался сбытом книг. В отличие от Гутенберга, выпускавшего свои книги анонимно, новая фирма поместила в 1457 г. в Майнцской Псалтыри свой издательский знак. Тот же знак мы встречаем в 48-строчной Библии — одной из лучших книг инкунабульного периода, появившейся в 1462 г. Она напечатана круглым готическим шрифтом, впервые примененным в мелкокегельном варианте в 1459 г. в книге «Правила богослужения» (Rationale divinorum officiorum), приписываемой Г. Дурандусу (так называемый шрифт дурандус). Шёффер был талантливым художником-шрифтовиком. Он впервые применил греческий шрифт в латинском издании «О долге» (De officiis) Цицерона, выпущенном в 1465 г. Шёффер женился на дочери Фуста. В 1465 г. во время своей деловой поездки в Париж Фуст умер, по-видимому, от чумы. После его смерти Шёффер стал единственным владельцем типографии и с успехом продолжал руководить ею благодаря широким деловым связям. В 1470 г. он напечатал список книг, выпущенных его типографией, и насчитывающий 21 наименование. К числу наиболее удачных произведений Петера Шёффера следует отнести латинский «Гербарий» (Herbarius) 1484 г., который в 1485 г. был издан также на немецком языке под названием «Сад здоровья» (Gart der Gesundheit). В книге большое количество гравюр с изображением растений. Гербарии были известны еще в античные времена. Издание Шёффера способствовало широкому распространению данного типа книг. Здесь был впервые использован новый, так называемый верхнерейнский шрифт. Среди книг на немецком языке, которые выпускал Шёффер, выделяется «Саксонская хроника» (Chronik der Sachsen) 1492 г. В 1502 г. выходит последняя книга, помеченная его именем. Типографией далее руководят его сын и внук.

Среди печатников, одновременно с Шёффером работавших в Майнце, наиболее известны Иоганн Нумайстер и Эрхард Ройвиг. Нумайстер был бродячим печатником и часто менял место своего пребывания. Хотя уже в 1470 г. он в Фолиньо (Италия) выпустил

в сообществе с другими печатниками первое издание «Божественной комедии» Данте, его считают учеником Гутенберга. В 1479—1480 гг. в Майнце Нумайстер напечатал «Размышления» (Meditationen) Туррекрематы, где использовал шрифт, схожий со шрифтом 42-строчной Библии. Это произведение он украсил отличными высокими гравюрами на металле. Вскоре он переселился во Францию, где длительное время работал в Лионе.

Herbarius · Ma=
guntie impressus ·
Anno ·lxxxiiij·



*Гербарий. Майнц: Петер Шёффер, 1484. Титульный лист с издательской маркой.*

Эрхард Ройвиг родился в Утрехте и был, собственно, художником. В 1483 г. он сопровождал декана майнцского собора Бернгарда фон Брейденбаха во время его паломничества в Иерусалим и иллюстрировал его рассказ о путешествии многочисленными гравюрами на дереве. Печатал ли он в действительности сам эту книгу, как это следует из колофона, сомнительно, так как шрифт ее изготовлен П. Шёффером. В 1486 г. появились немецкое и латинское издания, в 1488 г. — издание на фламандском, в 1489 г. — на французском языке в Лионе с оригинальными гравюрами на дереве и, наконец, немецкое и латинское издания, выпущенные выдающимся первопечатником из Шпейера Петером Драхом.

Книги И. Фуста и П. Шёффера разнесли по свету весть о новом изобретении. Когда в 1462 г. был разрушен Майнц и изгнаны его жители, пострадали многие из подмастерьев и учеников Гутенберга. Они разбрелись по разным городам и странам и основывали там типографии. В Страсбурге книги начали печатать еще раньше: здесь вскоре образовался центр нового искусства, где работало много талантливых мастеров. Первым среди них был Иоганн Ментелин, построивший примерно в 1458 г. печатный станок и выпустивший в 1460—1461 гг. латинскую Библию в двух томах, а в 1466 г.— первую Библию на немецком языке, так называемую 49-строчную Библию. Несмотря на неудачный перевод, она стала основой ряда немецких Библий, вышедших до Лютера в 14 изданиях: уже в 1466 г. второй страсбургский печатник Генрих Эггештайн выпускает ее перепечатку. Ментелин был первым и единственным, кто напечатал «Парсифаля» (Parzival) и «Титуреля» (Titurel) Вольфрама фон Эшенбаха. Оба произведения были снова изданы только в начале XIX в.

Ментелин знал латынь, а Генрих Эггештайн был магистром искусств. Зять Ментелина Адольф Руш сознательно поставил себя на службу гуманизму. Он торговал бумагой и занимался издательской деятельностью, а в 1470 г. стал печатником. Он первым ввел в Германии антикву, напечатав этим шрифтом в 1474 г. книгу «Правила богослужения» (Rationale divinorum officiorum). Буква

„R“ в его гарнитуре имела своеобразную форму, в результате чего Руша, в то время, когда имя его еще не было известным, называли печатником с причудливым „R“. Генрих Кноблохтцер работал с 1476 по 1484 г. в Страсбурге, затем до 1495 г.— в Гейдельберге и выпускал народные издания на немецком языке. Он украшал свои книги инициалами, бордюрами, гравюрами. Им были отпечатаны такие произведения народной литературы, как «Герцог Эрнст» (Herzog Ernst), «Прекрасная Мелузина» (Die schöne Melusine), «Гризельда» (Griseldis), «Белиаль» (Belial). В том же направлении работал Мартин Шотт, второй зять Ментелина. Наряду с теологическими он печатал произведения гуманистов, в том числе своих современников — таких как гуманист Якоб Вимпфелинг и других. Многосторонней и успешной была деятельность Иоганна Грюнингера, работавшего в Страсбурге с 1483 г., печатавшего как самостоятельно, так и по заказу — в том числе и для вроцлавской епархии. Из 25 шрифтов, которыми он пользовался, наиболее интересен готический шрифт, выполненный в лионской манере. Предполагают, что Грюнингер, занимавшийся книгопечатанием до 1529 г., какое-то время сотрудничал со своим братом Маркусом, работавшим ранее в Лионе. Из числа более чем 20 печатников Страсбурга следует далее назвать Иоганна Прюса, тяготевшего к выпуску теологической литературы; Бартоломея Кистлера, в 1497 г. выпустившего на немецком языке «Письмо Колумба» (Der Columbusbrief) и вообще предпочитавшего немецкую народную литературу, и Маттиаса Хупфуффа, печатавшего иллюстрированные книги поучительного и развлекательного характера.

Первые издания немецкой народной литературы были выпущены в Бамберге. Здесь работал в 1460—1464 гг. Альбрехт Пфистер, печатавший шрифтом 36-строчной Библии. Каким путем он его получил, еще не установлено. Он напечатал написанную на немецком языке поэму Иоганна фон Сааца «Богемский землепашец» (Der Ackermann von Böhmen), выпущенную двумя изданиями и иллюстрированную гравюрами на дереве. Оба издания в настоящее время сохранились лишь в Вольфенбюттеле, причем первое — без иллюстраций, хотя выпущено оно было с ними. Также в двух изданиях был выпущен сборник басен «Драгоценный камень» (Der Edelstein), собранный швейцарцем Ульрихом Бонером в 1330 г.; первое издание датировано 1461 г. Пфистер выпустил иллюстрированные книги: «Четыре истории» (Vier Historien), датированные 1462 г., «Библию бедных» (Biblia pauperum) в двух немецких и одном латинском изданиях и, наконец, иллюстрированное немецкое издание «Белиаля» (Belial, 1464), поэмы 1382 г. на латинском языке, описывающей борьбу Христа и сатаны за человеческую душу. В 1466 г. Пфистер умер. Только в 1481 г. Бамберг в лице переселившегося из Нюрнберга Иоганна Зензеншмидта обрел своего второго первопечатника, который наряду с официальными документами печатал преимущественно литургические произведения, молитвенники и псалтыри. Он использовал крупный шрифт миссал и печатал свои произведения в две краски.

В XV в. Кёльн был архиепископством, имел университет и являлся одним из центров схоластической теологии. В городе работали 29 печатников, влияние которых распространялось на Северную Германию, Нидерланды и даже на Англию. Они выпускали преимущественно теологическую литературу на латинском языке. Ульрих Целл из Ханау первым ввел типографский станок в Кёльне. Он был клириком и печатному делу выучился очевидно в Майнце, о чем свидетельствует сходство его шрифтов со шрифтом типографии Фуста и Шёффера. В 1466 г. появилось первое, подписанное им издание. Он выпустил около 200 книг, большей частью малого объема, форматом в четвертую долю листа. Впоследствии из-за долгов он вынужден был оставить книгопечатание. Достойны упоминания и другие кёльнские печатники. Арнольд Терхоернен использовал оригинальный шрифт и первым стал печатать фолиацию — нумерацию листов. Иоганн Кёльхофф из Любека изучил печатное дело, очевидно, в Венеции, т. к. его шрифт весьма похож на шрифт Венделина фон Шпейера. В своих высококачественных изданиях он первым начал печатать сигнатуру — нумерацию тетрадей. Кёльхофф выпускал книги на немецком языке, украшенные гравюрами на дереве, и орнаменты. В 1493 г. он умер; типографию возглавил его сын, выпустивший в 1499 г. «Кельнскую Хронику», украшенную многочисленными гравюрами на дереве. Более 400 книг издал Генрих Квентель, он был родом из Страсбурга и вначале выступал как издатель, пользовавшийся услугами других печатников, затем начал печатать сам. Его наиболее значительное произведение — выпущенная в 1478 г. Кёльнская Библия. Известны два издания этой книги, напечатанной на различных немецких диалектах. Она украшена 125 гравюрами на дереве, использованными впоследствии нюрнбергским типографом Кобергером.

В 1468 г. в Аугсбурге выпускает свою первую книгу Гюнтер Цайнер. Ранее, будучи жителем Страсбурга, он числился в цехе художников и золотых дел мастеров и, по всей видимости, учился печатному делу у Ментелина. Через Аугсбург в Германию проникало влияние искусства и духовной жизни Италии. Цайнер стремился в оформлении своих изданий достичь уровня итальянских мастеров, изготовил полуготический шрифт итальянского характера и рано начал применять антикву. В его изданиях много орнаментальных украшений и иллюстраций. Он первым стал печатать методом ксилографии инициалы и размещенную на полях орнаментику, имитирующую украшения рукописной книги. Цайнер много внимания уделял изданию иллюстрированных книг на немецком языке, предназначенных для поучения, обучения и развлечения народа. Из 22-х первых печатников Аугсбурга наиболее последовательно дело Цайнера продолжали Иоганн Бемлер, Антон Зорг, Иоганны Шёнспергеры — старший и младший и Йодокус Пфланцман. Другое направление было представлено Эрхардом Ратдольтом из Аугсбурга. Длительное время он работал в Венеции и достиг там значительных успехов. В 1486 г. он вернулся в Аугсбург, где выпустил каталог-оттиск шрифтов своей типографии, явив-

шийся первым изданием такого рода. Наряду с антиквой он использовал красивый круглоготический шрифт в различных кеглях, которым печатал многочисленные литургические книги для южногерманских городов. Ратдольт применял в своих аугсбургских изданиях созданные им в Венеции оригинальные книжные украшения. Кроме того, он первым стал печатать многокрасочные ксилографии. Частично это были иллюстрации, частично — чертежи и схемы в книгах по математике и астрономии. Примечательно, что при аугсбургском монастыре св. Ульриха и Афры была создана типография, к руководству которой привлекались такие мастера, как Гюнтер Цайнер, Иоганн Бемлер и Антон Зорг.

Почти одновременно с Антоном Кобергером в 1470 г. начал печатать в Нюрнберге Иоганн Зензеншмидт. Он родился в Эгере, учился предположительно в Майнце и работал вместе с бывшим помощником Гутенберга Генрихом Кефером. К ним присоединился также корректор Андреас Фризнер, а Генрих Руммель был научным консультантом Зензеншмидта. Зензеншмидт выпустил большое количество теологических и юридических произведений в форматах «в лист» и «четверть листа» и среди них немецкую иллюстрированную Библию. Он печатал круглоготическим шрифтом оригинального рисунка — красивым четким, с широким очком, обладавшим хорошей удобочитаемостью и отличавшимся высокими эстетическими качествами. В Нюрнберге Зензеншмидт не смог утвердиться из-за конкуренции Кобергера, поэтому и переселился в 1478 г. в Бамберг.

Антон Кобергер создал в Нюрнберге крупное предприятие, насчитывавшее 24 станка, где работало 100 подмастерьев. Его имя впервые появляется в 1473 г. Вначале он печатал мало, но затем количество выпускаемых им книг резко возросло. С девяностых годов он все чаще выступает как издатель. К организации своего предприятия Кобергер привлекал обладающих солидным капиталом, но предпочитавших оставаться в тени компаньонов, поручал выполнение заказов другим типографиям, расплачивался с ними частью тиража, и сам вкладывал деньги в различные предприятия. Он обменивался изданиями с другими типографиями, содержал разъездных агентов и открывал повсюду в Европе филиалы — от Венеции до Любека, от Парижа до Кракова и Офена. Этим он обеспечил достаточно широкий рынок сбыта. Чтобы завоевать клиентуру, он печатал большими тиражами литературу для народа, держал оформление своих книг на крепком среднем уровне и стремился унифицировать и этим удешевить шрифт и набор. Оригинальными шрифтами он набирал лишь свои главные произведения. Это — немецкая Библия 1483 г. с гравюрами, заимствованными из кёльнской нижненемецкой Библии, и отпечатанная одним из ранних вариантов шрифта швабахер, «Хранитель сокровищ» (Der Schatzbehalter, 1491) — произведение библейского содержания, иллюстрированное 96 цельнополосными гравюрами на дереве и, наконец, написанная нюрнбергским городским физиком Гартманом Шеделем «Всемирная хроника» (Weltchronik). Эта

книга во многом опирается на другие источники, в ней описаны города, в которых побывал сам Шедель, и в этих описаниях находят отражение его собственные воззрения. Она иллюстрирована 1809 гравюрами на дереве, изготовленными Михаэлем Вольгемутом и Вильгельмом Плейденвурфом. По заказу двух нюрнбергских торговцев Кобергер отпечатал эту хронику на латинском и немецком языках. Впоследствии книгу перепечатал Шёнспергер в Аугсбурге. После смерти Кобергера в 1513 г. предприятие быстро пришло в упадок и прекратило свое существование в 1526 г.

Из нюрнбергских печатников наряду с такими малозначащими, как Ганс Фольц, особо следует упомянуть Фридриха Кройсснера, отпечатавшего «Германию» Тацита и описание путешествия Марко Поло. Следует назвать также Георга Стухса и Иоганна Мюллера по прозванию Региомонтан. Последний происходил из Кёнигсберга во Франконии и был одним из самых одаренных астрономов и математиков своего времени. Некий нюрнбергский патриций оборудовал для него типографию, где должны были печататься как его собственные работы по математике, так и важнейшие труды математиков прежних веков... Эта типография существовала недолго, но здесь были изготовлены книги впечатляющей красоты. В 1475 г. Региомонтан стал епископом регенсбургским и был отозван в Рим для участия в работе, связанной с одной из реформ календаря, где и умер в 1476 г.

Ульмский первопечатник Иоганн Цайнер был, очевидно, родственником аугсбургского печатника Гюнтера Цайнера. Оба они родились в Ройтлингене и обучались печатному делу в Страсбурге. В 1473 г. в Ульме появилась его первая книга «Распоряжения в связи с чумой» (Pestordnung) городского врача и гуманиста Генриха Штайнхофеля, оказавшего значительное влияние на Цайнера. Цайнер выпустил немецкую «Хронику» Штайнхофеля, а также переведенные им на немецкий язык книгу Джованни Боккаччо «О знаменитых женщинах» (Von den berühmten Frauen) и «Басни» Эзопа. Печатал Цайнер и теологическую литературу. Он оказал большое влияние на развитие искусства книги. Из-за долгов Иоганн Цайнер должен был покинуть Ульм, но позднее вернулся сюда снова в качестве книготорговца; его имя упоминается здесь вплоть до 1523 г.

С Цайнером в Ульме конкурировали Конрад Динкмут и Лиенгард Холле, выпускавшие литературу на немецком языке. Среди книг Холле выделяются «Космография» (Kosmographie) Птолемея, снабженная картами, отпечатанными методом гравюры на дереве, и иллюстрированные выпуски «Книга мудрости» (Das Buch der Weisheit) легендарного индийского философа Бидпаи. Его шрифт антиква изготовлен по венецианским образцам, в то время, как немецкий шрифт является вариантом бастарды. Динкмут и Холле попали так же, как и Цайнер, в долговую зависимость; Холле был даже вынужден покинуть Ульм в 1462 г.

Постепенно книгопечатание начинает распространяться и в Северной Германии. Город Любек — главный опорный пункт Ганзы

в торговле с балтийскими странами, стал центром, от которого протянулись связи вплоть до Дании и Швеции. Первым печатником города был Лукас Брандис, который работал здесь с 1473 г. Он принадлежал к известной семье печатников, происходил из Делитцша и до Любека работал в Мерзебурге. Его основными произведениями являются вышедшие в 1475 г. «Иудейская война» (Der Jüdische Krieg) еврейского историка Иосифа Флавия (I в.) и Rudimentum novitiorum — всемирная хроника неизвестного автора. Они отличаются как качеством печати, так и оригинальным оформлением и набраны так называемым брандисом — круглым готическим шрифтом, который в различных модификациях применялся многими северогерманскими типографиями. В 1480 г. Лукас Брандис работал в Магдебурге словолитчиком, но вскоре опять стал печатать в Любеке. В это же время Иоганн Снелль, обучавшийся очевидно в ростокском братстве св. Михаила, обосновался в Любеке и вскоре стал работать типографом в Оденсе и Стокгольме. Особенно выделяются издания с издательской маркой в виде трех маковых головок, которые печатались издательством, возглавляемом энергичным Гансом фон Гетеленом.

Заказы последнего выполняли Лукас Брандис с братом Маттеусом и любекский типограф Стефен Арндес. Издательство выпускало произведения нижнегерманской литературы. Следует назвать также серию гравюр «Танец смерти» (1489 г.), первое иллюстрированное издание «Рейнеке-лиса» (Reinecke Fuchs) и «Корабль глупцов» (Narrenschiff) Себастьяна Бранта в переводе на нижненемецкий язык. Стефен Арндес — «бродячий» печатник, родом из Гамбурга,— уже в 1470 г. работал в Фолиньо вместе с Нумайстером, затем переехал в Перуджиа, позднее — снова в Шлезвиг и, наконец, в Любек. Его главным произведением наряду с другими значительными работами была так называемая «Любекская Библия» (1494 г.), иллюстрированная замечательными гравюрами.

В Лейпциге, который в будущем станет центром книгопечатания, типографский станок появился поздно, и печатное дело не имело первоначально каких-либо значительных успехов. Родственник Брандиса, Маркус, примеру которого затем последовал другой член этой семьи, Мориц, работал здесь печатником с 1481 г. Далее заслуживают внимания Конрад Кахельофен, напечатавший в 1495 г. Служебник для Мейссена, его будущий зять Мельхиор Лоттер (1495—1537), далее Мартин Ландсберг и Якоб Таннер, которые приехали из Вюрцбурга и, наконец, Вольфганг Штёкель, переехавший сюда из Мюнхена. По заданию университета они печатали учебники с увеличенным пространством между строками, чтобы можно было делать пометы. Брандис ввел в Лейпциге шрифт брандис, в то время, как южногерманские типографии применяли в основном варианты швабахера.

В среднегерманском регионе в качестве центра книгопечатания известное значение наряду с Лейпцигом приобретает Эрфурт. В северной Германии книгопечатание не добивается больших успе-

хов. Определенные достижения отмечаются лишь в Ростоке, Магдебурге и монастыре Цинна, где по заказу Максимилиана I кахельофенским шрифтом была отпечатана Псалтырь Марии с 500 иллюстрациями. На востоке книгопечатание представлено небольшой типографией Каспара Элиана во Вроцлаве с 1475 г. Здесь печаталась в основном литература, необходимая в повседневном обиходе священников, в то время, как требники большого объема заказывались в Майнце и Страсбурге.

Центр швейцарского книгопечатания — Базель до 1501 г. еще относился к Германской империи. По всей вероятности в инкунабульный период между этим городом и Майнцем поддерживались тесные связи. Бертгольд Руппель, который в процессе Фуста против Гутенберга выступал в качестве свидетеля, был, очевидно, первым печатником этого города. С ним вместе работали Михаель Венсслер и Бернгард Рихель. Они печатали теологические и юридические произведения на латинском языке, в то время, как Мартин Флах, а позднее также и Рихель выпускали иллюстрированные гравюрами на дереве книги на немецком языке, Флах — несколько изданий «Богемского землепашца» (Der Ackermann von Böhmen), Рихель — «Саксонское зерцало» (Der Sachsenspiegel) и «Зерцало человеческих отношений» (Spiegel menschlicher Behältnis). С начала 1477 г. в Базеле работает Иоганн Амербах. Представляя собой, с одной стороны, богословское направление, он в то же время первым напечатал здесь произведения гуманистической литературы. После Парижа он, очевидно, изучал печатное дело в Венеции, о чем свидетельствует оформление его книг. Вначале он использовал витиеватый готический шрифт, но с середины восьмидесятых годов всячески способствовал широкому внедрению антиквы. В своей успешной деятельности Амербах опирается на помощь гуманиста, его прежнего учителя и ректора парижского университета — Иоганна Гейнлина из Штайна на Рейне, выполнявшего редакторскую работу.

В области книжной иллюстрации Базель занимает особое место, так как здесь, очевидно, работал молодой Альбрехт Дюрер. К числу иллюстрированных изданий, выделяющихся из числа рядовой продукции, относятся такие книги, как «Рыцарь из Турна» (Ritter vom Turn), отпечатанная Михаелем Фуртером, и «Зерцало добродетели» (Tugendspiegel), написанная Шевалье де ля Тур для наставления своих дочерей и переведенная на немецкий язык Марквартом фон Штайном. К ним также относится богато иллюстрированный «Корабль глупцов» Себастьяна Бранта (ок. 1458—1521) — профессора права в Базеле. Эта сатира, высмеивающая человеческую глупость, нашла широкое распространение и была переведена на итальянский, французский и английский языки. Печатал ее Бергманн фон Ольпе, книги которого вообще отличались высоким качеством и всегда были богато украшены орнаментикой и гравюрами на дереве. Начало деятельности наиболее значительного базельского типографа XVI в. Иоганна Фробена (ок. 1460—1527), работавшего ранее у Амербаха, также относится к

последнему десятилетию инкунабульного периода. В 1491 г. он выпустил латинскую Библию карманного формата.

ИТАЛИЯ. За пределами Германии наиболее значительное место в области книгопечатания в этот период занимает Италия. Многочисленные немецкие печатники открыли здесь свои типографии. Первыми среди них были Конрад Свейнхейм и Арнольд Паннарц, которые начали работать в монастыре св. Схоластики в Субиако вблизи Рима. Упоминание о месте, где находилась типография, впервые встречается в одном из изданий сочинений Лактанция 1465 г. Имена печатников в первый раз встречаются в «Письмах друзьям» (Epistolae familiares) Цицерона, отпечатанных в 1467 г. в Риме, где к этому времени обосновались типографы. Их программа в большой степени складывалась под влиянием гуманистов. Еще в Субиако они первыми разработали антикву, которая первоначально не была свободна от готических форм. В Риме Свейнхейм и Паннарц применяют уже более чистые варианты антиквы. Свой станок они установили в доме братьев Массимо, а епископ алерийский Иоанн Андреа де Буссис содействовал их работе. Он направил папе Сиксту IV прошение, из которого следует, что оба типографа испытывали материальные затруднения. Тем не менее они развернули активную деятельность и до 1472 г. выпустили 36 книг. В 1473 г. они разделились, Паннарц печатал еще до 1476 г., а Свейнхейм умер в 1477 г. во время работы над сочинениями Птолемея, для которого он гравировал на меди карты, вошедшие в состав книги.

В Риме в течение всего инкунабульного периода немецкие типографы сохраняют ведущее положение. Одновременно со Свейнхеймом и Паннарцем работает Ульрих Ган из Ингольштадта, который в 1467 г. выпускает «Размышления» (Meditationen) Туррекрематы — первую отпечатанную в Италии книгу с иллюстрациями, выполненными в технике гравюры на дереве, и в 1476 г. «Римский требник» (Missale romanum), ноты к которому были воспроизведены с наборной формы. Затем он печатает в основном латинских классиков. Его первые книги напечатаны готическим шрифтом, позже он стал использовать также и антикву.

Особое положение занимает Венеция — и не только среди центров книгопечатания Италии, но и в международном масштабе среди городов, узнавших искусство книгопечатания. Пионерами здесь были иностранцы и, в первую очередь, немцы. В 1469 г. Иоганн фон Шпейер, получив привилегию на пять лет, устанавливает в Венеции первый типографский станок. После его смерти в 1470 г. типография переходит к его брату Венделину. Так как срок действия привилегии продолжен не был, в Венеции вскоре открываются и другие типографии. Оба брата применяли наряду с готическим шрифтом антикву, которая была лучше римского варианта этого шрифта, и выпустили ряд образцовых в типографском отношении изданий. Наряду с книгами латинских классиков они напечатали в 1470 г. «Канцоньере» (Canzoniere) Петрарки —

первую книгу на итальянском языке и в 1471 г.— первую Библию на итальянском языке.

В 1470 г. открывает свою типографию француз Николай Йенсон или правильнее — Жансон. Будучи чеканщиком монет и гравером, он в 1458 г. получил задание французского короля Карла VII ознакомиться в Майнце с новым искусством книгопечатания, однако во Францию не вернулся, а отправился в Венецию. Ему принадлежит заслуга создания завершенной формы антиквы, которая применяется до настоящего времени. До своей смерти в 1480 г. он выпустил 150 изданий в различных областях знаний. Экономические затруднения вынудили его допустить к участию в предприятии партнеров, которые могли бы его финансировать. Среди них, в первую очередь, следует упомянуть франкфуртского купца Петера Угельхеймера. Это обеспечило Йенсону в конце концов большой экономический успех. Характерные для экономики Италии производственно-сбытовые общества начинают с тех пор вообще широко внедряться в область книгопечатания. Одним из наиболее значительных было общество, руководимое Лукантонио Джиунтой. В его состав входило 150 типографий и среди них много немецких. Одиночкам было трудно выстоять против таких крупных объединений.

Большое влияние на книгопечатание в Венеции оказал Эрхард Ратдольт из Аугсбурга. Вместе с Бернгардом Малером и Петером Лёзляйном он выпустил в Венеции 66 книг, среди которых было немало трудов по математике и астрономии. Он перенес в гравюру мотивы рисованных оригиналов — линейки и инициалы, увитые красивой лозой, черные на белом фоне, ставшие распространенными элементами книжных украшений эпохи Возрождения. Его превосходные гравюры вытесняют рисованные украшения, их охотно копируют, и они в значительной степени определили характер венецианского книжного оформления.

[Пожалуй именно Ратдольт начинает воспринимать страницы книги, как нечто в художественном отношении целостное и единое. В немецких инкунабулах орнаментика представлена по преимуществу одними инициалами. Ратдольт, следуя традициям итальянской рукописной книги, вводит широкие орнаментальные рамки с растительными мотивами. Одно из его первых изданий — «Календарь» на 1476 г. с титульным листом, орнаментальные мотивы которого впоследствии широко использовались, в том числе и в русской рукописной книге. В 1477 г. он печатает «Историю Рима» (Historia Romana) Аппиана. Титульный лист книги заключен в широкую рамку с растительным орнаментом, отпечатанную красным цветом. В 1480 г. Ратдольт выпускает «Связь времен» (Fasciculus temporum) — историческую хронику, написанную Вернером Ролевинком (1427—1502). Это первая венецианская книга с большим количеством гравированных иллюстраций. Издание было повторено в 1481, 1484 и 1485 г. В изданных Ратдольтом трудах по

астрономии и математике появляется иллюстрация прикладного характера — чертежи, схемы. Превосходно оформлено издание сочинений древнегреческого математика Эвклида, выпущенное в 1482 г. в большом формате с изображениями математических фигур, воспроизведенных на полях в технике гравюры на дереве.

Одновременно с Ратдольтом и несколько позднее его в Венеции работает много превосходных типографов, среди которых следует назвать братьев Грегориуса и Иоганна де Грегориусов, выпустивших в 1480—1505 гг. большое количество изданий классиков античной литературы, сочинения по астрономии, медицине и юриспруденции. Среди них «История» (Historiae) Геродота (1494), «Связка медицины» (Fasciculus medicinae) И. Кетама (1495) с большим количеством гравированных на дереве иллюстраций, выполненных в виде контурного, лишенного штриховки изображения.

В 1490 г. типограф Джиованни Рагаццо выпустил для издателя Лукантонио Джиунта издание Библии, переведенной на итальянский язык Никколо да Малерми. В книге 384 небольшие иллюстрации, многие из которых по композиции и сюжету восходят к Кёльнской Библии. Второе издание Библии Малерми напечатал в 1493 г. венецианский типограф Джулиельмо де Монтеферрато.][1]

Самый знаменитый итальянский типограф Венеции Альд Мануций (ок. 1450—1515), был убежденным гуманистом и особенно интересовался эллинистической культурой. Он основал типографию, где, начиная с 1495 г., стал издавать греческих классиков. Весьма примечательным изданием является собрание сочинений Аристотеля в пяти томах. Использованный для его печати курсивный шрифт опирается на рукописные оригиналы того времени. Несмотря на то что греческие книги, издаваемые после 1476 г. в Милане и во Флоренции, печатались более качественными шрифтами, не совсем удачный курсив Альда еще в течение долгого времени определял внешний вид греческих изданий. Особенно больших успехов добился он при использовании шрифта антиквы. Его книги, так называемые «альдины», стали желанным объектом собирательства. В 1499 г. он отпечатал книгу «Гипнеротомахия Полифила» (Hypnerotomachia[2] Poliphili), отличающуюся превосходным наборным оформлением, совершенным по рисунку шрифтом. Это аллегорически-мистический любовный роман с описанием выдуманных античных строений и произведений искусства, сочиненный в подражание античным образцам доминиканцем Франческо Колонна. Он написан на итальянском языке и иллюстрирован 170 весьма примечательными очерковыми гравюрами на дереве, выполненными в стиле Ренессанса. С начала столетия Альд стал выпускать также малоформатные книжки античных авторов в виде

---

[1] Здесь и далее тексты, взятые в квадратные скобки, написаны профессором, доктором исторических наук Е. Л. Немировским.

[2] Hypnerotomachia — война сна и любви



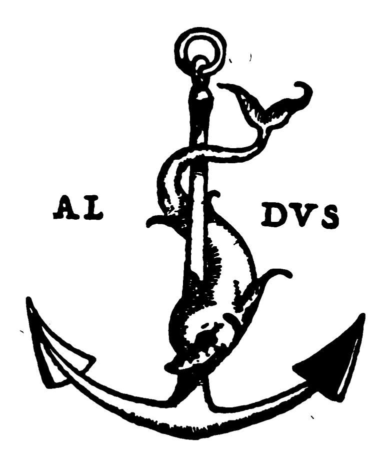
EL SEQVENTE triumpho nõ meno miraueglioſo del primo. Im però che egli hauea le quatro uolubile rote tutte, & gli radii, & il meditul lo de fuſco achate, di candide uenule uagamente uaricato. Ne tale certamente geſtoe re Pyrrho cum le noue Muſe & Apolline in medio pulſan te dalla natura impreſſo.

Laxide & la forma del dicto q̃le el primo, ma le tabelle erão di cyaneo Saphyro orientale, atomato de ſcintillule doro, alla magica gratiſſimo, & longe acceptiſſimo a cupidine nella ſiniſtra mano.

Nella tabella dextra mirai exſcalpto una inſigne Matrõa che
dui oui hauea parturito, in uno cubile regio colloca
ta, di uno mirabile pallacio, Cum obſtetrice ſtu
peſacte, & multe altre matrone & aſtante
Nymphe Degli quali uſciua de
uno una flammula, & delal-
tro ouo due ſpectatiſſi
me ſtelle.

* *
*

*Франциск Колонна. Гипнеротомахия Полифила.*
*Венеция: Альд Мануций, 1499.*
*Текстовая полоса с*
*иллюстрацией.*




*Издательская марка Альда Мануция.*

карманных изданий, напечатанных курсивным начертанием антиквы — первым из шрифтов такого рода. Созданный Франческо Гриффо из Болоньи по образцу римской «канчеллярески», шрифт имел еще ряд недостатков, но был весьма эффектен. Этот шрифт первоначально был использован для набора издания Вергилия в 1501 г.

С 1502 г. Альд Мануций стал применять характерную типографскую марку, изображающую якорь, вокруг которого обвивается дельфин. После смерти Альда в 1515 г. типография до второй половины XVI в. остается во владении его семьи.

Из числа других итальянских городов, где было развито книгопечатание, можно выделить Флоренцию, Милан и Неаполь.

[Гравированные на металле иллюстрации и текст, оттиснутый с высокой печатной формы, на одном листе впервые начал печатать флорентийский типограф Никколо ди Лоренцо. В 1477 г. он выпускает книгу сиенского епископа Антонио Беттини «Божественная гора» (Monte Santo di Dio), иллюстрированную тремя гравюрами — две из них цельностраничные. Вторым изданием Лоренцо с углубленными гравюрами была «Божественная комедия» Данте, вышедшая в свет 30 августа 1481 г. На первых порах типограф предполагал дать гравюру к каждой песне бессмертного произведения Данте, однако полиграфические трудности заставили его отказаться от этого. Гравером был Баккио Бальдини (ок. 1436 — после 1480), который перевел на язык гравюры известные иллюстрации к «Божественной комедии», исполненные Сандро Боттичелли (1444(5) — 1510). Гравер успел изготовить лишь 19 досок — полный комплект оттисков хранится в Берлине. В 1482 г. Лоренцо выпускает «Географию» (Geographia) Ф. Берлингиери, иллюстрированную гравированными на металле картами.]

Флорентийское искусство иллюстрации заслуживает высокой оценки. В Милане были выпущены названные выше первые греческие книги; здесь, как и в Венеции, образуются крупные торговые объединения; известностью пользуются издательские фирмы Филиппа де Лаванья и семьи де Кастеллино. Здесь работали и немецкие типографы, возглавляемые регенбуржцем Кристофом Вальдерфером. Немцы ввели в Милане печатание иллюстраций в технике гравюры на дереве. И в Неаполе чувствуется сильное влияние немецких мастеров, особенно в области иллюстраций. Кроме упомянутых городов можно отметить Верону и Феррару, где наиболее значительным печатником был Лоренцо ди Росси.

ФРАНЦИЯ. Первоначально казалось, что спрос на печатные издания во Франции и, особенно в Париже, может быть покрыт продукцией германских типографий. Но вскоре с развитием торговых связей во Францию вслед за своими книгами направляются и сами печатники. Инициатива исходит от гуманистически настроенных ученых Сорбонны. В 1470 г. профессора Иоганн Хейнлин, работавший тогда у Амербаха в Базеле, и Гильом Фише призывают немецких типографов Ульриха Геринга, Михаеля Фрибургера и Мартина Кранца в Париж и оборудуют для них типографию в Сорбонне. В течение трех лет компаньоны печатают для своих ученых заказчиков научные произведения на латинском языке, используя для этого крупнокегельную антикву.

[Первой французской книгой стали «Послания» (Epistolarum libri) Гаспарино Барцицци из Бергама (ок. 1370—1431), выпущенные в 1470 г. Год спустя профессор и библиотекарь Сорбонны Гильом Фише подготовил к печати и выпустил в свет еще четыре книги и среди них сочинение Барцицци «Об орфографии» и Гуаринуса из Вероны «О дифтонгах» (Ars diphtongandi). Все эти книги напечатаны на латинском языке антиквой, сохраняющей черты готического шрифта. Орнаментика книг воспроизводилась от руки.]

Когда в 1473 г. профессоры Хейнлин и Фише покинули Париж, типографы обрели экономическую самостоятельность и стали печатать богословские книги, используя готический шрифт. В 1478 г. сообщество распалось: Геринг в книгах ставит только свое имя и образует компании с участием других партнеров. О его товарищах мало что известно.

В это время в Париже основываются новые типографии, и среди них целый ряд принадлежит французам. Паскье Бономм первым выпустил в 1476 г. книгу на французском языке в трех томах большого формата «Большую французскую хронику» (Grandes Chroniques de France). Важной является деятельность Жана Дюпре, организовавшего крупную издательскую фирму. С 1481 г. он сотрудничает со многими компаньонами и содержит филиалы в других городах. Он первым приступил к изданию иллюстрированных книг во Франции. Дюпре способствовал изданию молитвенников и определил основные черты их оформления. Богато иллюстрированные, роскошно изданные и находящие широкий спрос молитвенники и часословы печатались на французском языке массовыми тиражами. Наряду с Дюпре в этом промышленном изготовлении молитвенников участвовали Филипп Пигоше (печатавший также и по заказам издателя Симона Востре), издатель Антуан Верар и Тильман Кервер. Верар издавал в основном французские иллюстрированные книги развлекательного характера, рыцарские романы и сборники новелл, а также хроники и произведения античных авторов в переводе на французский язык. В последнее десятилетие инкунабульного периода издательское дело расцветает в Париже.

Определенное значение наряду со столицей во Франции имел Лион — центр сосредоточения торговых путей. Первопечатником был Гильом де Рой из Люттиха. Он учился у немецких типографов в Венеции, работал в Лионе с немецкими подмастерьями у купца Буайе, а после смерти своего работодателя стал работать самостоятельно. Он выпускал французские рыцарские иллюстрированные романы и средневековые поэмы. Среди немецких печатников, работавших в Лионе, ведущими мастерами были Мартин Хусс из Ботвара (Вюртемберг) и Иоганн Трексель. М. Хусс изучал печатное дело в Базеле и создал свой собственный шрифт. И. Трексель получил гуманистическое образование. У него в качестве корректора с 1492 г. работал ученый и впоследствии ведущий парижский книготорговец и издатель Йодокус Бадиус Асцензий. Главным творением И. Трекселя является вышедшее в 1493 г. издание произведений Теренция с отличными гравюрами на дереве, по всей вероятности, немецкого происхождения. Умер он в 1498 г. В Лионе выпускалось значительное количество малоформатных книг, печатавшихся экономичным шрифтом. Повсеместно во французских книгах встречаются готические и круглоготические шрифты, реже антиква; на основе почерков рукописных книг был разработан готический бастардный шрифт, который использовался и немецкими типографами.

ИСПАНИЯ И ПОРТУГАЛИЯ. В Испании первым изданием считается индульгенция, выпущенная в 1473 г. без указания имени печатника и места, где она была напечатана. Шрифт ее имеет кёльнский характер. Начиная с 1475 г. немецкие печатники открывают типографии в Валенсии, Сарагоссе и Барселоне. Они печатают вначале антиквой, но в дальнейшем этот шрифт не находит распространения. Упомянутые города постепенно превращались в крупные центры книгопечатания. По мере того как увеличивается количество прибывающих в Испанию печатников, типографии возникают и в других городах, как например, в Бургосе, Саламанке и Севилье. Немецкое влияние остается определяющим вплоть до конца инкунабульного периода. В 1495 г. королева Португалии призвала в Лиссабон немецких печатников, однако, в том же году там открывает типографию и португальский печатник, выпустивший первую книгу на португальском языке. Его работы отличались высоким качеством печати.

АНГЛИЯ. Книгопечатание в Англии вводит английский литератор и купец Вильям Кекстон. Будучи одним из видных деловых людей в городе Брюгге (Нидерланды), он, по-видимому, и обратил внимание на новое искусство. Он переводил для Магариты Йоркской, супруги Карла Храброго, герцога Бургундского, на английский язык с французского «Историю Трои» и намеревался напечатать ее. В связи с этим он в 1471 г. отправился в Кёльн, и обучился у неизвестного мастера новому ремеслу. После своего воз-

вращения Кекстон вместе с каллиграфом Коларом Мансионом основал типографию, где и отпечатал свой перевод. В 1476 г. он отправился в Англию и вблизи Вестминстерского аббатства открыл типографию, в которой до 1491 г. печатал книги преимущественно на английском языке, отдавая предпочтение средневековой и современной английской литературе. Занимаясь переводческой деятельностью, Кекстон способствовал распространению английского литературного языка и вообще много сделал для развития просвещения в стране. С 1480 г. он время от времени иллюстрировал выпускаемые им книги примитивными гравюрами на дереве. Его шрифты, несмотря на нидерландское влияние, представляли собой вариант бастарды. После смерти Кекстона его типография перешла к Уинкину де Уорду из эльзасского города Вёрт. Печатал он много, но его продукция не отличалась высоким качеством. В Лондоне его превзошел Ричард Пинсон, прибывший сюда из Нормандии и находившийся под французским влиянием, но печатавший английскую развлекательную литературу. Национальное английское направление представлял также другой английский печатник, Джулиан Нотари. В Оксфорде, в течение недолгого времени действовал один печатный станок, на котором работал немец Теодерих Роод из Кёльна, печатал он латинские и богословские тексты.

ДРУГИЕ СТРАНЫ ЕВРОПЫ. Первопечатники в Нидерландах находились под сильным иностранным влиянием, в первую очередь — Италии и Германии, но в то же время они добиваются хороших результатов и в самостоятельных работах. Первые типографии были основаны в Эльсте и Утрехте. В 1472 г. в Эльсте начал свою деятельность Иоганн фон Падерборн, который до того обучался, очевидно, в Венеции и некоторое время работал в Страсбурге. Позднее он переселился в Лёвен. Его работы свидетельствуют о хорошей венецианской школе. Он пользовался шрифтами, выдержанными в итальянском стиле, и умел ценить аккуратное типографское оформление. Работал он по заданиям университета в Лёвене.

Книгопечатание в Утрехте ввели в 1473 г. Николай Кетелэр и Герард Леемпт. Они применяли скромные шрифты местного производства. Еще до Иоганна фон Падерборна в Лёвене поселился немец Иоганн Вельденер, который в конечном счете оставил книгопечатание и стал работать переплетчиком. С 1475 г. в Брюгге работал Колар Мансион. Ранее он был каллиграфом, что нашло свое отражение в разработанных им шрифтах, и сотрудничал с Кекстоном. Книгопечатание быстро распространилось в Нидерландах. Большинство типографий было сосредоточено в Девентере. Высокого расцвета при этом достиг Антверпен. Там изготовлением иллюстрированных книг были заняты такие примечательные личности, как Жерар Лееу из города Гоуда, где было сильно развито печатное дело, и Якоб Беллерт.

Книгопечатание Дании и Швеции было связано в основном с Любеком. Иоганн Снелль работал в 1482 г. в Оденсе, а в 1483 г.— в Стокгольме. Сюда же за ним последовал Бартоломей Готан, прибывший в Швецию из Магдебурга через Любек. В Копенгагене первым открыл типографию нидерландец Готфред аф Гемен из Гоуды.

[Первопечатником Венгрии был Андреаш Гесс, приглашенный королем Матвеем Корвином из Италии в Будапешт. Он напечатал здесь две книги, первой из которых была «Венгерская хроника» (Chronica Hungarorum) 1473 г. В 1477—1480 гг. в Венгрии работала еще одна — анонимная — типография.

СЛАВЯНСКИЕ СТРАНЫ. Гланым центром книгопечатания в Польше был Краков. Первый печатный станок здесь завел немецкий типограф Каспер Штраубе, выпустивший в 1473—1477 гг. четыре латинских издания: астрономическо-астрологический календарь — однолистку на 1474 г., богословский труд Франциска де Платеа, датированный 1475 г., и лишенные выходных сведений комментарий Иоанна Туррекрематы к Псалтыри, а также сочинения св. Августина.

Во Вроцлаве в 1475—1483 гг. работала типография Каспара Элиана, напечатавшая 9 книг, в одной из которых (1475) впервые воспроизведены польские тексты. В 70-х годах в Польше были напечатаны 7 книг неизвестного нам по имени типографа, которого по названию одной из книг именуют «печатником Бесед папы Льва I». Он выпускал произведения итальянских гуманистов — таких, как Леонардо Бруни из Ареццо и Поджо Браччолини.

Начало книгопечатания в Чехии обычно относили к 1468 г. Эту дату мы находим на последнем листе напечатанной на чешском языке «Хроники троянской» (Kronika Trojànska) Гвидо де Колумна. В последнее время историки склоняются к тому, что эта дата перенесена с рукописи, служившей оригиналом для печатного издания, и что само издание вышло в свет в 1476—1478 гг. Известно еще несколько анонимных чешских инкунабулов и, среди них Новый Завет (Nový Zákon) 1475 г.

Кроме чешских книг здесь печатались и латинские. Среди них пособие для священников Statuta provincialia Arnesti, вышедшее в свет в Новом Пльзене 26 апреля 1476 г. 19 ноября 1479 г. датирован «Пражский Миссал» (Missal ecclesiae Pragensis). Кто печатал все эти книги — неизвестно. Первым типографом, имя которого может быть связано с чешским книгопечатанием, был странствующий немецкий мастер Иоганн Алакрав. В 1484 г. он обосновался в южночешском городе Вимперке и выпустил тут две латинские и одну чешскую книги. В Праге в 1487 г. начинает работать Ионата из Высокого Мыта, печатавший книги характерным шрифтом: «чешский бастард». Там же в 1488—1513 гг. активно действовала типография Яна Северина и Яна Кампа, отпечатавшая 20 книг и

среди них Пражскую Библию 1488 г., «Басни» Эзопа, «Хронику» страсбургского историка Твингера фон Кенигсхофена.

В городе Кутна Гора работала типография Мартина из Тишнова, выпустившая в 1499 г. превосходно иллюстрированную «Кутногорскую Библию». Важную роль в истории раннего чешского книгопечатания сыграл словак Микулаш Бакаларж, который окончил Краковский университет, а затем жил и трудился в Пльзене. Здесь в 1488—1513 гг. он издал 29 книг, среди них нравственно-философские труды, произведения художественной литературы, описания путешествий, календари.

Типографы Конрад Штахел и Матвей Прейнлейн, работавшие в XV в. в моравских городах Брно и Оломоуце, издавали латинские и немецкие книги.

В XV в. начинается книгопечатание у восточно- и южнославянских народов. Богослужебные книги для хорватов-католиков печатались глаголическим шрифтом. Первая из них — «Миссал по закону римского двора» — датирована 22 февраля 1483 г. Место печатания не названо. Скорее всего книга была выпущена в Венеции, хотя некоторые исследователи утверждают, что первая глаголическая типография находилась на территории Далмации, возможно, в деревне Косинь. Известно еще несколько книг, напечатанных в XV в. глаголическим шрифтом в Венеции и в хорватском городе Сень.

Первую славянскую типографию кирилловского шрифта основал в 1491 г. в Кракове мастер из немецкой Франконии Швайпольт Фиоль. Он напечатал четыре книги, две из которых — «Октоих» и «Часослов» имеют колофоны с указанием имени типографа, места и времени (1491) печатания. Два других издания — «Триодь постная» и «Триодь цветная» — лишены выходных сведений. Кирилловский шрифт для Фиоля изготовил студент Краковского университета Рудольф Борсдорф. «Октоих» открывает фронтиспис — гравированное на дереве изображение распятия. В книгах Фиоля много гравированных инициалов. В двух из них встречается типографская марка. Издания краковской славянской типографии широко распространялись в Московском государстве, на украинских и белорусских землях. Краковская инквизиция обвинила Швайпольта Фиоля в еретичестве. В начале XVI в. он занимался горным делом в Силезии и Венгрии, а затем вернулся в Краков, где и умер в 1525 г.

Книги кирилловского шрифта выпускала и типография, основанная в Цетинье — столице черногорских властителей Црноевичей. 4 января 1494 г. мастер Макарий издал здесь «Октоих первогласник». Во второй его книге — «Октоихе пятигласнике» — помещены превосходные цельностраничные иллюстрации, выполненные в технике гравюры на дереве. Макарий, большой мастер своего дела, напечатал еще два издания — «Псалтырь с восследованием» и «Молитвенник». Деятельность типографии прекратилась с захватом в 1499 г. Черногории турками.]

# ИНКУНАБУЛОВЕДЕНИЕ

ИНКУНАБУЛЫ И ИХ ВРЕМЯ. Изобретение книгопечатания — одно из крупнейших культурно-исторических событий, которое привело к существенным изменениям в общественной, экономической, духовной, политической жизни, а также в области техники и искусства. Изменения эти происходят в период с 1450 по 1500 гг. вместе с распространением книгопечатания; влияние его ощущается в политических и религиозных событиях Крестьянской войны и Реформации. Одновременно изобретение Гутенберга приобретает промышленную форму, которая сохраняется вплоть до появления печатной машины. Что же касается самой книги, то она из рукописи становится произведением печати.

Эпоху, охватывающую тот период, когда печатник по отношению к своему произведению выступал как мастер, действующий самостоятельно и творчески, когда все — от эскиза шрифта до продажи книги — он делал сам и когда все определялось его индивидуальными творческими возможностями, когда еще не было разделения труда и нормирования, когда все еще находилось в стадии становления и когда искусство книгопечатания пребывало как бы в колыбели,— в пеленках (incunabula) — эту эпоху называют инкунабульным периодом книгопечатания.

В социальном отношении книгопечатание привело к образованию нового сословия, которое не было привязано к какому-либо цеху, хотя многие из тех, кто был занят производством книги, присоединялись к какому-либо из цехов — золотых дел мастеров или писцов, и вели свое дело по его правилам. Книгопечатание давало возможность, как ремесленникам, так и патрициям участвовать в предприятии лично или только своими средствами. Печатник, сумевший стать влиятельным владельцем крупного предприятия, мог добиться должностей и званий, которые ранее занимали только патриции. Таким влиянием пользовался, например, Антон Кобергер (1445—1513) в Нюрнберге. Ученый-гуманист, представитель новой, свободной от клерикальных пут, интеллигенции, находит в книгопечатании свое поле деятельности, становится высокообразованным издателем и корректором, а иногда и типографом. Он получает возможность публикации своих трудов, хотя гонорар за это выплачивался в самых редких случаях. Многие из тех, кто не смог закончить высшее образование, находят прибежище в этом искусстве. В организации типографий в отдельных случаях участвовали священники, и даже в монастырях, таких, как монастырь св. Ульриха и Афра в Аугсбурге, монастырь Блаубойрен, работали печатные станки. В типографиях трудилось значительное количество учеников и подмастерьев — новое сословие работников механизированного печатного производства. Они, очевидно, уже начали сплачиваться, как это имело место в Базеле, где в 1471 г. произошли столкновения между «хозяевами» и «работниками», приведшие к своего рода стачке. Суд, разбиравший это дело, вынес решение, запрещавшее «работникам» заключать какие-либо союзы.

В типографском производстве уже можно обнаружить черты раннего капитализма. Выясняется, что мелкое ремесленное производство в редких случаях бывает перспективным. И лишь крупные предприятия, имеющие достаточный рынок сбыта и возможности для обеспечения рентабельной тиражности, могут иметь экономический успех. Поэтому уже в инкунабульный период начало развиваться издательское дело. Для организации типографии нужно было иметь изрядный капитал, как показал пример Гутенберга. Финансовое хозяйство и капитал находились в руках городской буржуазии, откуда в основном, и выходили владельцы типографий. Буржуазия стремилась к развитию широких торговых связей, которые могли открыть книгопечатанию необходимые рынки сбыта. В экономическом отношении новое искусство было в основном привязано к городам и буржуазии. Многие из печатников того времени терпели неудачу из-за отсутствия нужного капитала, торговых связей и рынков сбыта. Конкуренцию и возможность перепечаток пытались лимитировать выдачей официальных привилегий, которые, однако, распространялись на одно издание, или были ограничены по времени и месту. Сбыт, в свою очередь, зависел от спроса, остававшегося небольшим, пока отсутствовал достаточно широкий круг покупателей. Покупательная способность большей части городского населения была невысока; лишь узкий круг обеспеченных патрициев мог оплатить высокую — из-за производственных затрат — стоимость книги. Чем выше был тираж, тем дешевле становилась книга. Гутенберг, например, печатал книги тиражом не более 150—200 экземпляров, его ученики и последователи довели тираж до 250—300 экземпляров. После 1480 г. тиражи поднялись до 1000 экземпляров. Возможность роста тиражей была связана с потребностью в книге и с победой книгопечатания в конкурентной борьбе с писцами. Несмотря на техническое превосходство, книгопечатание не могло сразу же вытеснить ручную переписку. Известная часть основных потребителей книг — дворянство, духовенство и даже гуманисты — относились к печатанию скептически и еще длительное время отдавали предпочтение рукописной книге. Но технические преимущества книгопечатания и возможность получения доходов вскоре стали очевидными. И не случайно многие типографы вышли из рядов писцов; первым из них был Петер Шёффер. Члены «Братства совместной жизни», существовавшие за счет переписки рукописей, вскоре перешли к печатанию книг и во многих местах стали пионерами типографского дела.

С выходом образования из-под влияния церкви духовные потребности стали постепенно расти; с возникновением университетов складывалась новая интеллигенция, в которую вошли представители всех сословий. Ее потребность в книгах была очевидна, но все же достаточно низка и вполне удовлетворялась хорошо налаженным изготовлением и сбытом рукописных книг. Этим также объясняются трудности распространения продукции молодого книгопечатного производства. Но с ростом его возможностей возра-

стало желание осваивать новые области литературы, а с количеством предлагаемых книг — духовная готовность познавать их. Изобретение книгопечатания было т. о. следствием имеющейся потребности в образовании, а само книгопечатание, в свою очередь, вызывало растущую потребность в чтении. Книги должны были заинтересовать возможно более широкий круг покупателей. Наряду с книгами для духовенства, для образованных дилетантов выпускалась популярная литература на языке страны, а для гуманистов и ученых — книги античных классиков и научные издания (в оригинале). Печатались в основном литературные произведения прежних времен и лишь в отдельных случаях — книги современных авторов. Типографии выпускали поток мелких изданий и прежде всего — календари, учебники, трактаты и официальные публикации.

Уже тогда печатное дело было поставлено на службу политике и пропаганде («Турецкий календарь», «Турецкая булла», индульгенции). Очень скоро стала очевидной его революционная роль, о чем свидетельствовали уже имевшие место в то время запреты и уничтожения книг.

В техническом отношении инкунабульный период был переходным от чисто ручного ремесленного производства к механизированному. Гравирование шрифтов и набор, будучи технизированными процессами, все еще зависели от того, насколько умело выполнялись ручные операции, но отливка литер и собственно печатание были вполне механизированными; их успешное выполнение зависело от работы отливного инструмента и печатного станка, двух аппаратов, которые осуществляли, выражаясь сегодняшним языком, серийный выпуск продукции. Дальнейшая механизация этих процессов логически развивала заложенную в них изначально техническую идею. С нормированием шрифтов, которое, начиная с восьмидесятых годов, находит все бóльшее распространение, и определившимся, наконец, разделением труда между шрифтолитейными и печатными процессами завершается технизация множительного производства. Технической предпосылкой связанного с этим повышения производительности труда явилось изготовление бумаги, которая в книгопечатном производстве быстро вытеснила более редкий и дорогой пергамен.

Но одновременно с технизацией процесса изготовления книги и связанным с этим нормированием ее, как продукта этого процесса, происходит — в духе идей Гутенберга — формирование новой области искусства. Книгопечатание вызвало к жизни новый вид изобразительного искусства — искусство оформления книги. Рисование шрифтов, расположение набора, украшение книги декоративными элементами и иллюстрациями выполнялось с самостоятельных эстетических позиций, которые, правда, происходят от написанной и украшенной от руки книги, но тем не менее есть нечто бóльшее, чем простое подражание рукописи. Воспроизводимый в твердом материале шрифт разрабатывался на основе строгих закономерностей, которые обеспечивали эстетическое воздей-

ствие не только каждого отдельно взятого знака, но, прежде всего, — их совокупности в наборе. Строго упорядоченные ряды знаков набора со своей новой, непривычной графикой давали эффект по сравнению с графикой динамического индивидуально окрашенного почерка рукописи. Появилась необходимость соблюдения определенных законов гармонии. Нужно было разработать технический способ воспроизведения книжных украшений и иллюстраций, которые теперь гармонично входили в состав полосы и книги в целом. Это новое искусство само по себе было настолько тонким и несло в себе такие возможности, что уже в инкунабульный период оно достигло выдающихся успехов. В течение столетий открывались все новые грани его неисчерпаемого своеобразия.

ВНЕШНИЙ ОБЛИК ИНКУНАБУЛОВ. Внешний облик инкунабулов определяется рядом характерных признаков. В первую очередь — это наличие элементов, унаследованных от рукописной книги: многочисленные сокращения, лигатуры, выполненные от руки инициалы, рубрики, разного рода украшения. В то же время система сокращений и лигатур используется здесь для того, чтобы получить упорядоченный набор с точно выключенными строками, что свойственно только печатной книге. Как правило, в инкунабулах отсутствует титульный лист, который появился значительно позже: в 1481 г. у Дюпре во Франции, а затем у Петера Шёффера в изданном им в 1484 г. «Гербарии», и наконец, в 1500 г. у Вольфганга Штёкеля в Лейпциге. Чаще всего текст начинается, как и в рукописных книгах, словами «Книга начинается» („Incipit liber“) и кончается словами «Книга завершена» („Explicit liber“) в сочетании с коротким заголовком. Так как титульного листа в книге не было, название, имя печатника, сведения о дате и месте печатания помещены в выходных сведениях книги (в колофоне). Часто эти данные отсутствуют и требуется затратить значительные усилия, чтобы восстановить их. В качестве вспомогательного средства для описания книги может служить типографская марка, которую впервые применили Фуст и Шёффер. Она возникла из домашнего герба и использовалась не только как фирменный знак, но и как один из элементов украшения книги. Чаще всего она помещалась под колофоном. Появившаяся позднее издательская марка размещалась на титульном листе, а фирменный знак печатника — в конце книги. Оба знака применяются по сей день.

В инкунабульный период книга поступала в продажу без переплета. Торговали преимущественно непереплетенными печатными тетрадями, которые перевозили в бочках. Покупатель заказывал переплет по своему вкусу — так же, как и орнаментацию, которую выполнял художник. Однако такое украшение книги предпринималось далеко не всегда.

Таким образом каждый экземпляр книги имел свое индивидуальное лицо, что — с распространением нормирования — постепенно изжило себя. Инкунабул можно узнать и по бумаге. Использовались листы толстой бумаги, и форматы книг в зависимости от

количества сгибов листа назывались: при одном сгибе — «ин фолио» — «в лист», при двух — «ин кварто» — «в четвертую долю листа», при трех — «ин октаво» — «в восьмую долю листа» и т. д. Так как исходная величина листов могла быть различной и в одной книге нередко использовалась бумага разных сортов, размер страниц в одной и той же книге мог меняться. В инкунабуловедении сорт бумаги часто определяется с помощью водяных знаков. Количество листов в тетради не всегда было одинаковым. Чтобы обеспечивать комплектность книги и правильную последовательность тетрадей, применялись сигнатуры, которые проставлялись ниже полосы набора. Они состояли из буквы, которой обозначался порядковый номер тетради, и цифры, которой обозначался лист. Сигнатуры проставлялись вручную и часто отрезались при обрезке книги. В 1472 г. Кёльхофф в Кёльне стал печатать их вместе с текстом. В добавление к сигнатурам применялись кустоды — начальные слова текста последующей страницы (листа, тетради), которые печатались на предшествующей странице (листе, тетради) внизу справа. Обязательной стала печать кустод только в изданиях эпохи Реформации. Введенная Терхоерненом нумерация листов (фолиация), которая первоначально проставлялась на средней части правой кромки листа, могла заменять сигнатуру. Реже применялась нумерация страниц: она встречается в книге «Связь времен» (Fasciculus temporum) Николая Гётца, отпечатанной в 1470 г. в Кёльне, и в книгах Альда Мануция. В конце книги обычно помещался регистр — перечень обозначений тетрадей и первых слов каждого первого листа тетради. На основании регистра можно определить комплектность книги. Регистр образовался из списка, которым руководствовался рубрикатор при вписывании красной краской заголовков.

Сам процесс печатания также влиял на облик книги. В типографиях оригинал нередко делили на несколько частей, каждая из которых печаталась на своем станке. При печатании B[42] использовалось, например, четыре станка. На стыках отдельных частей текст не всегда укладывался в отведенное ему место: необходимо было или экономить строки или добавлять новые, что достигалось сокращениями, более узким набором или набором вразрядку, добавлением страницы, использованием литер меньшего или большего кегля и т. д. Иногда на полях можно обнаружить проколы — следы штифтов (графеек), которые удерживали лист при печати и способствовали тому, что при печати с оборота строки оборотной стороны совпадали на просвет со строками на лицевой стороне (обеспечение приводки). Так как листы скрепляли посередине, проколы в готовой книге различить было трудно. На страницах оставляли место для инициалов, которые надо было врисовывать от руки, или для заголовков, которые вписывались красной краской, для абзацев в начале главы и т. д. Инициал, который нужно было врисовывать, обозначали при печати маленькой буквой, проставляемой в оставленном для него пустом квадрате (так называемый репрезентант).

Постепенно на место украшений и иллюстраций, выполненных

от руки, приходят гравюры на дереве, которые иногда раскрашивались и которые Ратдольт печатал уже в несколько красок. Использовалась также металлография — высокая гравюра на металле. Углубленная гравюра на меди в инкунабульный период как иллюстрационная техника широкого распространения не получила.

ХРОНОЛОГИЧЕСКИЕ ГРАНИЦЫ ИНКУНАБУЛЬНОГО ПЕРИОДА, ИССЛЕДОВАНИЕ И ОПИСАНИЕ ИНКУНАБУЛОВ. Несмотря на все эти признаки еще не решен вопрос, как ограничить во времени инкунабульный период. Если рассматривать инкунабулы с точки зрения развития полиграфии, то конец этого периода следует датировать 1480 г., когда началось внедрение унифицированных шрифтов. Если рассматривать инкунабулы с точки зрения развития книги в целом, то за конец периода следует принимать 1500 г., так как в это время определились как обязательные атрибуты книги иллюстрации, книжные украшения, а также такие внешние элементы, как титульный лист; и началось массовое производство книг. Если же рассматривать инкунабулы, как памятники литературы, то период следует продлить до 1520 г., года Реформации. Пока что условились принять за конечную дату 1500 г.

В настоящее время задачей инкунабуловедения является собирание инкунабулов, описание их, упорядочение полученного материала с точки зрения библиографических, типографских, историко-литературных, экономико-социологических аспектов и оценка их с позиций, в частности, книговедения и, в целом, истории культуры. Для этого следует изучить в отдельности каждый инкунабул, определить место и время печатания, наименование типографии или имя печатника, а также охарактеризовать книгу по ее содержанию.

Собирание и описание инкунабулов началось уже в XVII в. В 1643 г. Иоганн Зауберт составил неполное хронологическое описание инкунабулов Нюрнбергской городской библиотеки с указанием мест, где они были отпечатаны. Филипп Лабб в 1653 г. составил список инкунабулов, хранящихся в Парижской королевской библиотеке, подробно описав драгоценные экземпляры. Корнелий ван Бейгем в 1688 г. попытался впервые охватить весь фонд инкунабулов, что ему, однако, в полной мере не удалось. Он подошел к задаче абсолютно некритически, составил алфавитный перечень книг, которых сам не видел, но не привел никаких данных о печатниках, а только об авторах. В известной степени придерживается принципа личного ознакомления Мишель Мэттер в своих «Типографских анналах» (Annales typographici), которые выходили в период с 1719 по 1741 г. и в которых издания были размещены по годам их выпусков. Наименования приводились в современном написании, но охвачены были лишь уже описанные ранее инкунабулы, а примечания давались со ссылкой на оригинал. В 1789 г. Михаэль Денис выпускает дополнение к «Типографским анна-

лам», в котором были учтены не описанные ранее издания. Такие признаки изданий, как характер набора, наличие сигнатур, регистров и т. д. учитывает впервые Франсуа Ксавье Лэр в каталоге частного собрания, изданном в 1791 г. Георг Вольфганг Панцер в «Анналах старой германской литературы» (Нюрнберг, 1788—1805) (Annalen der älteren deutschen Literatur) еще придерживается хронологического порядка, но уже в «Типографских анналах» (Нюрнберг, 1793—1803) (Annales tipographici) размещает инкунабулы в алфавитном порядке по странам, городам, а в рамках этой классификации — по времени их издания с указанием источников и места обнаружения книги. Он приводит выходные сведения книги и описывает почти все известные к тому времени инкунабулы. Решительный шаг к современному описанию инкунабулов делает Людвиг Хайн в своем «Библиографическом репертуаре» (Repertorium bibliographicum), изданном в 1826—1838 гг. и охватывающем мюнхенское и другие собрания. Он точно воспроизводит „Incipit" и „Explicit", указывает форматы, шрифт, набор, сигнатуры и т. д. и характер комплектовки. Сведения он приводит в алфавитном порядке — по авторам книг; его работа остается фрагментарной. В XIX в. описание инкунабулов начинает производиться на национальной основе. Во Франции работает Мари Пелеше, в Германии — Эрнст Вульем, в Швеции — Исак Коллийн, в Англии — Роберт Проктор и В. А. Копинджер; испанские инкунабулы описал Конрад Хэблер. Они используют принципы, которые применил Людвиг Хайн. В этих работах особое внимание уделяется типографским аспектам. Появляются первые большие издания с репродукциями шрифтов, орнамента и иллюстраций инкунабулов; наиболее значительной немецкой работой была начатая Конрадом Бургером и позже продолженная Вульемом серия «Публикации общества по изучению шрифтов XV столетия» (Veröffentlichungen der Gesellschaft für Typenkunde des 15. Jh.). Примечательно, что англичанин Проктор, характеризуя типографии, каждый раз давал обзор и описание шрифтов, выполненные на основе разработанного X. Брэдшоу метода сравнения шрифтов. Завершил это исследование Конрад Хэблер, разработавший свой «Справочник по шрифтам» (Typenrepertorium), который явился ценным вспомогательным средством для определения инкунабулов.

Наиболее капитальной работой в области инкунабуловедения является «Сводный каталог инкунабулов» (Gesamtkatalog der Wiegendrucke). С 1904 г. над составлением этого труда работала комиссия под руководством К. Хэблера. Первоначально были изучены инкунабулы немецких библиотек, затем привлекались и зарубежные фонды. После первой мировой войны для поддержки этого предприятия было основано «Инкунабульное общество» (Wiegendruckgesellschaft), председателем которого с 1921 г. был Эрих фон Рат. В 1925 г. был отпечатан первый том сводного каталога и до 1938 г. было издано еще 7 томов, но эта работа была прервана второй мировой войной. Рукопись хранится в Немецкой государственной библиотеке в Берлине. С 1953 г. обработку сохра-

нившихся фондов возобновила Комиссия по рукописям и инкунабулам, организованнная при Государственном секретариате по делам высшего и профтехобразования Германской Демократической Республики.

Единство принципов изучения инкунабулов для целей составления сводного каталога было обеспечено разработкой инструкции, которая учитывает весь прежний опыт исследований и позволяет точно и безошибочно описывать издание.

[В августе 1959 г. в Берлине состоялась конференция инкунабуловедов социалистических стран, на которой принято решение о возобновлении издания «Сводного каталога». Каталог предполагает тщательное изучение продукции отдельных типографий XV в., всех сохранившихся экземпляров старопечатных книг, владельческих и дарственных записей на них и т. п. С 1907 по 1938 г. в Германии издавались «Доклады по инкунабуловедению» (Beiträge zur Inkunabelkunde). В 1965 г. выпуск этого международного издания был возобновлен в ГДР. В вышедших в свет в 1965—1975 гг. первых шести томах третьей серии «Докладов» опубликовано большое количество работ немецких, советских, венгерских, английских, югославских, испанских, американских и других инкунабуловедов.

В послевоенные годы были выпущены сводные каталоги инкунабулов, хранящихся в библиотеках социалистических стран. Значительный вклад в инкунабуловедение внесли советские исследователи Н. П. Киселев, В. С. Люблинский, А. И. Малеин. С 1977 г. Государственная библиотека СССР имени В. И. Ленина начала выпуск «Материалов для Сводного каталога инкунабулов, хранящихся в библиотеках СССР».]

# Основные этапы развития немецкого книгопечатания от эпохи Возрождения до классицизма



# КНИГОПЕЧАТАНИЕ И ДУХОВНЫЕ ТЕЧЕНИЯ XVI СТОЛЕТИЯ

ОБЩИЕ СВЕДЕНИЯ. Начиная с XVI в. книгопечатание выступает как одно из наиболее существенных явлений в области культуры. В ту пору в книге сформировались элементы оформления, которые в принципе сохранились до настоящего времени. Поэтому история книгопечатания рассматриваемого периода находится в центре внимания книговедения.

Отмеченное уже в последние годы инкунабульного периода нормирование самой книги, процесса ее изготовления и книжной торговли завершилось в первом десятилетии XVI в. Оно выражается в относительно урегулированном применении принципов оформления, унификации шрифтового материала и в использовании книгопечатания как средства массового размножения текстовых и изобразительных материалов. Характерными для этого времени были религиозные и социальные волнения, нашедшие свое яркое выражение в Реформации и в Крестьянской войне. Тогда книгопечатание необходимо было для издания литературы актуального содержания массовыми тиражами и для выпуска дешевых малоформатных листовок. Литература, находившая наибольший спрос, неоднократно перепечатывалась. Характерным для этой эпохи, особенно в период Реформации, является тот факт, что ведущие позиции заняла средняя и северная Германия. Издательское дело выделяется в отдельную отрасль, оно влияет на производство и сбыт и превращает в центры книготорговли книжные ярмарки в Лейпциге и Франкфурте. Много ведущих мастеров работает в области искусства оформления книги и искусства иллюстрации. Первоначально здесь преобладает гравюра на дереве, но во второй половине XVI в. пробивает себе дорогу гравюра на меди.

БИБЛИОФИЛЬСКИЕ НАЧИНАНИЯ ИМПЕРАТОРА МАКСИМИЛИАНА. Особое место в первые два десятилетия XVI в. занимают предпринятые по указанию императора Максимилиана I (1459—1519) издательские акции. Они позволили императору занять своеобразную промежуточную позицию между работами первопечатников и творчеством современников. Высокохудожественные издания в духе старых мастеров способствовали сохранению стиля рукописных книг, в то время как печатники — современники Максимилиана I давно отказались от подражания рукописям. В результате были созданы изысканнейшие произведения книжного искусства. С другой стороны изданием этих произведений, призванных возвеличить императора и прославить его политику, Максимилиан показал, что ему ясна пропагандистская сила книги. По его указанию типографский станок использовался для размножения призывов, служащих его государственной политике манифестов и сообщений. Максимилиан собрал при своем дворе известных художников и лично способствовал развитию гравюры на дереве и



Wie Tewrdannck der Edel Held mit dem ersten Ritter scharpfrennet.

101

Als nun kam die anngesetzt zeit
Tewrdannck sich in rennzeug anlegt
Darinn Er lustig zusehen was
Darnach der Held auf sein Ross sass
Bedeckt mit samat vnnd guldem tuch
Der Edellewt het Er genug

R v

*Тойерданк. Нюрнберг: Иоганн Шёнспергер, 1517.*

типографского искусства. Так он проложил дорогу фрактурным шрифтам. Наряду с многими часто сохранившимися во фрагментах изданиями, должны были увековечить память о нем «Молитвенник» (Gebetbuch), «Тойерданк» (Theuerdank), «Вайскуниг» (Weißkunig) и «Триумфальная арка».

Причина создания «Молитвенника» не ясна. Неизвестно, предназначался ли он для рыцарского ордена святого Георгия, учрежденного в 1469 г. для защиты от турок, или лично для императора. Он был отпечатан в 1512—1513 гг. в Аугсбурге придворным печатником императора Иоганном Шёнспергером старшим. Намечалось отпечатать 10 экземпляров на пергамене, 5 из них сохранились. Качество набора и печати невысокое, издание кажется незавершенным. Это — собрание самых различных текстов из евангелия, псалмов, гимнов и молитв на латинском языке. Предполагается, что император сам принимал участие в составлении «Молитвенника». Книга должна была быть похожей на рукопись. Для этого на основе рукописных оригиналов и эскизов секретаря императора Винцента Рокнера был создан шрифт, который считается предшественником фрактуры. Оттиски шрифта были, очевидно, частично декорированы росчерками, нарисованными Йостом де Негкером. Книга имела и другие признаки, характерные для рукописи — цветные, проведенные пером линейки, инициалы и рубрики. Часть инициалов была нарисована от руки, рубрики отпечатаны. И наконец, один экземпляр был украшен рисунками на полях, выполненными семью ведущими художниками того времени. Часть листов этого экземпляра со знаменитыми рисунками А. Дюрера и Л. Кранаха находится в Мюнхене, а другая часть с рисунками Г. Бургкмайра, Г. Бальдунга Грина и других хранится в Безансоне.

Центральным героем книги «Тойерданк» (Theuerdank) является сам император. Это произведение — составленная в стихотворной форме аллегория, повествующая о сватовстве императора (Тойерданка) к Марии Бургундской. В стиле средневекового эпоса описаны опасности, которые подстерегали героя во время его путешествия к невесте и которые он победоносно преодолевал. Текст составлен самим императором и двумя его придворными. Книга была издана Мельхиором Пфинцингом в Нюрнберге. В 1517 г. появилось первое издание, отпечатанное частично на пергамене Шёнспергером в Нюрнберге; второе издание вышло в 1519 г. Это произведение, переработанное и дополненное, выпускалось позже другими издателями и в других местах.

Разработанный Винцентом Рокнером специально для этой книги шрифт, также является предшественником фрактуры. Чтобы подчеркнуть рукописную основу книги, ее шрифт в значительно бо́льшей степени чем в «Молитвеннике» был декорирован росчерками. Издание богато украшено гравюрами на дереве. Оригиналы для них изготовлены Леонгардом Беком, Гансом Бургкмайером и Г. Л. Шойффелином, сами гравюры исполнены Иостом де Негкером.

Книга «Вайскуниг» (Weißkunig) была задумана как продолжение «Тойерданка». Она должна была возвеличить жизнь и дела Максимилиана. Император опять-таки сам принял участие в составлении прозаического текста, который был окончательно обработан Максом Трейтзауервайном, уже ранее принимавшем участие в работе над «Тойерданком». Эта книга, однако, не была закончена, и хотя в период с 1514 по 1516 г. для нее, главным образом Бургкмайером и Леонгардом Беком, было изготовлено 236 гравюр, ни одна из них не была отпечатана. Доски были забыты. Только в XVIII в. их снова обнаружили. В 1775 г. книга, подготовленная к печати аббатом Хоффштеттером, была впервые отпечатана в типографии Иоганна Курцбёкка в Вене.

Император задумал издание и других многочисленных произведений — книг и гравюр — способом печати с досок и набора, но только часть из них была начата; большинство же осталось незавершенным. По своим печатно-графическим качествам выделяется «Триумфальная арка» (Pforte der Ehren) — гигантская гравюра на дереве, отпечатанная со 192 отдельных досок. Она изображает триумфальную арку, подобную тем, которые строились из камня римскими императорами. Рисунки для гравюр были изготовлены в основном А. Дюрером совместно с другими художниками, а сами гравюры — нюрнбергским гравером Иеронимом Андреа. Шрифт, по всей вероятности, был создан по эскизам нюрнбергского каллиграфа Иоганна Нойдорффера старшего. Здесь впервые используется шрифт фрактура, который печатался с доски. Этот труд был завершен в 1515 г. Вместе с триумфальной аркой планировалось изобразить триумфальное шествие, однако эта работа не была закончена. Изображение триумфальной колесницы, выполненное Альбрехтом Дюрером, было в одном из изданий с текстом на немецком в другом — с текстом на латинском языке (1522—1523 гг.). В немецком издании впервые был применен набор фрактурой, разработанной Нойдорффером и Андреа.

КНИГОПЕЧАТАНИЕ И РЕФОРМАЦИЯ. Во время Реформации и Крестьянской войны впервые за всю свою историю книгопечатание выступило как мощное средство агитации, просвещения и борьбы за новые духовные и политические идеи. Мартин Лютер (1483—1546) и Томас Мюнцер (ок. 1498—1525) сознательно поставили его на службу народному движению. Книги, содержание и оформление которых рассчитано не на узкий круг знатоков, а на самые широкие массы, распространяли содержавшиеся в них идеи. Большими тиражами печатались бессчисленные дешевые листовки и трактаты, которые жадно прочитывались народом и передавались из рук в руки. Это обусловило появление совершенно нового вида литературы, где ученая латынь уступила место народному языку, немецкому языку лютеровской Библии, который нашел широкое распространение благодаря книгопечатанию. Тираж отдельных частей Библии и Библии в целом достигал нескольких тысяч экземпляров. Листовка Лютера «К христианскому дво-

рянству немецкой нации» (An den christlichen Adel deutscher Nation) 1520 г. была отпечатана в 4 000 экземплярах и имела 15 изданий; листовка «Тезисы об отпущении и милости» (Sermon von Ablaß und Gnade на немецком языке, 1518—1520 гг.) была выпущена 22 изданиями; отдельные произведения Лютера, написанные до 1520 г., выдержали 2 000 изданий; «Новый завет» был издан в 5 000 экземплярах в 1522 г., а за период с 1522 по 1534 г. выдержал 85 изданий; за период с 1534 по 1574 г. было продано 100 000 экземпляров полного текста лютеровской Библии. Сюда следует еще отнести перепечатки, которыми Лютер был весьма недоволен, но которые показывают, какие возможности имелись для производства этих изданий и с какой готовностью они воспринимались. Количественный рост был связан со снижением качества печати и уровня художественного оформления печатной продукции.

Листовка была важнейшим публицистическим средством различных идейных и политических группировок того времени. Томас Мюнцер, вождь революционного крестьянства, выступал не только как проповедник, но прежде всего, он пользовался печатью для распространения своих идей среди народа. «Двенадцать статей» (12 Hauptartikel der Bauern) появились в 1525 г. анонимно и были распространены в 25 изданиях по всей стране. Они содержали требования крестьян к дворянству, князьям и духовенству, которые должны были послужить основой новых правовых отношений между крестьянами и феодалами. Они вооружали отдельные выступления Крестьянской войны единой программой и указывали единое направление удара. Это еще раз показало политическое значение печати и книги. «95 тезисов» (95 Thesen) Лютера, ставшие в 1517 г. началом Реформации, были распространены в народе на латинском и немецком языках средствами печати. Широко распространялись листовки, содержащие критику общества и излагающие программу борьбы против невыносимых условий господства князей и духовенства. Эти средства в борьбе с княжеской деспотией использовали представители мелкого дворянства Ульрих фон Гуттен (1488—1523) и Франц фон Зиккинген (1481—1523). Великий гуманист Эразм Роттердамский (1469—1536) выступал за выдержанный в гуманистическом духе общественный порядок. Многочисленными были темы листовок — литературы, находившей самое широкое распространение в народе. Печатались предсказания астрологов и других шарлатанов о скором «конце света». «Новые газеты» (Neue Zeitungen) в форме однолисток или тетрадей распространяли сообщения о политических событиях, явлениях природы и прочем — сведения, часто фантастические. Развлекательная литература издавалась в виде малоформатных, дешевых народных книжек. Издавший около 6 000 шванков, фастнахтшпилей (народных представлений) и стихотворений. Ганс Сакс (1494—1576) был после Лютера одним из самых плодовитых писателей своего времени. Памфлеты против господ и священников, полемические сочинения Лютера и его противников и, наконец,

различные программные издания революционного содержания вызывали вмешательство властей и цензуры. Значительное число печатников и торговцев понесли наказания за распространение подобной литературы. Так, например, нюрнбергский печатник Ганс Хергот был казнен по приказу саксонского князя Георга Бородатого в 1527 г. в Лейпциге за распространение листовки социально-революционного содержания.

ГЕРМАНСКИЕ ЦЕНТРЫ КНИГОПЕЧАТАНИЯ НА СЛУЖБЕ РЕФОРМАЦИИ. Духовным центром Реформации был Виттенберг. Здесь в 1502 г. был основан университет, при котором была оборудована типография. Поселившийся в этом городе в 1508 г. Иоганнес Рау, по прозванию Груненберг, начав с выпуска ряда ничем не примечательных изданий, стал затем первым печатником, работавшим для Лютера. Очевидно, именно он отпечатал в 1517 г. не сохранившееся первое издание «Тезисов». Благодаря деятельности Лютера Виттенберг был в течение трех десятилетий одним из наиболее продуктивных центров книгопечатания. В 1519 г. Мельхиор Лоттер (ум. 1542) из Лейпцига основал в Виттенберге филиал, которым руководил его сын Мельхиор младший. В 1522 г. он выпустил так называемую «Сентябрьскую Библию» (Septemberbibel) — выполненный Лютером в Вартбурге перевод Нового завета, за которым в декабре последовало новое издание — «Декабрьская Библия» (Dezemberbibel). Также Лоттером был издан перевод Пятикнижья Моисея (1523). Литературная продукция Реформации оказалась столь обширной, что появилась необходимость привлечь к ее печатанию еще ряд типографий. Среди них были типографии Николая Ширлентца, Йозефа Клуга, Ганса Вайсса, Георга Рау, Петера Зайтца и Иоганна Крафта — все в Виттенберге. Особо следует выделить типографию, организованную знаменитым художником Лукасом Кранахом совместно с Кристианом Дёрингом. Она работала с 1523 г. и специализировалась на печати Библий. Позже наиболее значительным печатником Библии стал Ганс Люффт. Он начал работать в 1523 г., и его основным достижением было первое полное издание Библии Лютера. Это богато иллюстрированное издание было выпущено в 1534 г. До 1550 г. Люффт выпустил несколько изданий этой Библии. Многие известные иллюстраторы способствовали ее высокохудожественному оформлению. Однако в семидесятых годах Виттенберг начинает терять значение ведущего центра книгопечатания.

И в других городах Реформация привела в движение печатные станки. В Нюрнберге особенно сильным было радикальное направление, здесь работали Ганс Хергот (см. выше) и Иероним Хёльтцель, заключенный в тюрьму за печатание листовок для революционного крестьянства и произведений Карлштадта и Мюнцера. Ранее он печатал тексты к гравюрам на дереве Альбрехта Дюрера. В 1524 г. Фридрих Пейпус перепечатал лютеровские переводы Нового и Ветхого заветов, которые были иллюстрированы гравюрами Ганса Шпрингинклее и Эрхарда Шёна.

Печатники Лейпцига испытывали финансовые затруднения, так как саксонский князь Георг Бородатый строжайше следил за тем, чтобы не печатались реформаторские произведения. Мартин Ландсберг, Вольфганг Штёкель, Якоб Таннер и Мельхиор Лоттер старший стали выполнять заказы гуманистов. Но и это не помогло им найти выход из бедственного положения. Штёкель переселился в Дрезден и поступил на службу к герцогу-католику. После смерти последнего в 1539 г. в Саксонии утвердилась Реформация, что вывело печатное дело из состояния застоя. В 1541 г. Николай Вольраб, с 1537 г. сторонник строго католического направления, погрязший в долгах, выпустил иллюстрированную Лукасом Кранахом младшим и другими лютеровскую Библию, которая, однако, не спасла его от разорения. В 1545 г. его типография закрылась, и Вольраб стал искать пристанище в других немецких городах.

И во Франкфурте-на-Майне первоначально были заметны противореформаторские устремления. Петер Иордан напечатал в 1534 г. по заданию Петера Квентеля переведенную Иоганном Дитенбергером католическую Библию, которая противопоставлялась лютеровской. Однако, что касается языка, то она по отношению к лютеровской Библии вторична. В ней использованы иллюстрации Антона Воензама фон Вормса и Ганса Зебальда Бехама. А в 1560 г. Сигизмунд Фейерабенд выпустил иллюстрированную Виргилем Золисом лютеровскую Библию, часть гравюр для которой резал сам Фейерабенд.

Печатники Страсбурга, за исключением Грюнингера, служили Реформации, и первым среди них был Вольфганг Кёпфель, участвовавший в издании самого значительного достижения реформаторского книгопечатания в Страсбурге — сборника религиозных песен 1541 г. (Gesangbuch). Он был напечатан Георгом Вальдмюллером, по прозвищу Мессершмидт. Книга имела двухкрасочный титул, была украшена бордюрами, каллиграфически выполненными инициалами и набрана фрактурой.

В Аугсбурге для Реформации работал Сильван Отмар, сын Ганса Отмара из Ройтлингена, печатавшего оригинальные, бичующие недостатки государства и церкви проповеди народного католического оратора Иоганна Гайлера из Кайзерсберга. Генрих Штайнер, Мельхиор Раммингер и Филипп Ульхарт выпускали в основном только перепечатки реформаторских текстов и листовок. Перепечатки произведений Лютера выпускались также в Базеле Адамом Петри и Томасом Вольфом. Иллюстрировал и украшал их Ганс Гольбейн. Реформаторские полемические тексты и диалоги, украшенные орнаментом и гравюрами на дереве, печатал Памфилий Генгенбах. Аналогичную литературу выпускали и другие печатники. За свою деятельность Томас Вольф и Иоганн Бебель были заключены в тюрьму.

В Цюрихе Христоф Фрошауэр поступил на службу к Ульриху Цвингли, чья реформаторская деятельность была тесно связана с книгопечатанием. Фрошауэр работал здесь с 1519 г. и в 1524 г. напечатал первую швейцарскую Библию. Он использовал полу-

чившие известность гравированные инициалы с библейскими и историческими сюжетами и в 1548 г. выпустил богато оформленное издание «Швейцарской хроники» (Schweizer Chronik) Иоганна Штумпфа.

Вена, напротив, находилась под сильным влиянием противников Реформации и иезуитов, и печатник Рафаэль Хоффгальтер как протестант был вынужден бежать из города. Он напечатал в Дебрецене первую венгерскую Библию.

КНИГОПЕЧАТАНИЕ И ГУМАНИЗМ. Реформация, гуманизм и зарождающаяся новая наука определяли лицо книгопечатания того времени. Изучение античных авторов вызвало к жизни новые научные, художественные и политико-социальные идеи, отстаиваемые гуманистами в борьбе с закостенелой средневековой схоластической ученостью. При этом они опирались на издаваемые и комментируемые ими литературные произведения греков и римлян. В этот же период был выработан выдержанный в традициях эпохи Возрождения стиль оформления книги. Для него характерно декорированное обрамление титульных листов. В орнаментике, отличающейся неисчерпаемым богатством форм, широко использовались античные и библейские мотивы.

Географические открытия и открытия в области естествознания привели к возникновению новых областей науки, и соответственно, дали новую тематику книгам. Во главе гуманистов в странах севернее Альп стоял Дезидерий Эразм Роттердамский (1469—1536). В 1511 г. в Париже вышла его «Похвала Глупости» (Encomion Moriae), выдержавшая 27 изданий и принесшая его автору всемирную славу. Свои произведения он печатал в основном у Иоганна Фробена в Базеле, с которым находился в дружеских отношениях и у которого прожил несколько лет. Начал Фробен с печати богословских и юридических книг, выпускаемых совместно с Иоганном Амербахом и Иоганном Петри. С 1513 г. он полностью посвящает себя гуманизму и издает значительное количество работ Эразма. Он стал одним из наиболее выдающихся печатников книг на латинском и греческом языках. Его работы отличались тщательностью исполнения и оформлялись лучшими художниками. В 1516 г. вышло одно из основных произведений критической теологии — Новый завет на греческом языке с латинскими комментариями, подготовленный к печати Эразмом Роттердамским. Одновременно Фробен заканчивает издание трудов св. Иеронима в девяти томах, начатое еще Амербахом. Фробен сотрудничал с выдающимися учеными и добился экономического успеха. Он был сторонником М. Лютера и в 1518—1519 гг. издал его произведения на латинском языке. После смерти Фробена в 1527 г. типография перешла к его сыновьям и внукам и оставалась во владении семьи до XVII в.

На стороне гуманизма и в поддержку новых научных познаний выступали и другие печатники Базеля, работы которых в течение всего столетия позволили городу занимать ведущее место в книгопечатании. Так в 1541 г. на немецком, а в 1550 г. на латинском язы-

ке Генрихом Петри была выпущена книга «Космография или описание всех стран» (Cosmographey oder Beschreibung aller Länder) Себастьяна Мюнстера, основополагающий труд по географии того времени, неоднократно затем переиздававшийся. Иоганну Опоринусу пришлось преодолеть много трудностей и даже отсидеть в тюрьме, прежде чем с санкции Лютера он издал в 1542 г. Коран в латинском переводе Теодора Библиандера. Коран считался тогда одной из опаснейших книг, и в Венеции к тому времени по приказу папы один тираж ее уже был сожжен. Опоринус отпечатал также «Анатомию» Везалия с высокохудожественными иллюстрациями. В Цюрихе в это время жил Конрад Геснер — ученый, проявивший себя в различных областях науки. Известный своими библиографическими работами, автор трудов о птицах, животных и рыбах он считается основоположником новой зоологии. Его произведения печатал Христоф Фрошауэр.

В Страсбурге Иоганн Грюнингер наряду с латинскими классиками печатал и современных гуманистов — например Вимпфелинга, Бранта и Гуттена. Он выпустил также сборник проповедей Иоганна Гайлера из Кайзерберга, который, как и книга «Гранатовое яблоко» (Granatapfel) был иллюстрирован гравюрами на дереве, выполненными лучшими мастерами. Выдающиеся мастера искусства книгопечатания работали даже в таких малых городах как Хагенау в Эльзасе. В типографии первопечатника этого города Генриха Грана в 1515 г. были напечатаны «Письма темных людей» (Epistolae obscurorum virorum). Издателем был корректор книги Вольф Ангст. Она была оформлена по образцу «альдин». Острое перо авторов этой мастерской сатиры направлено против сухой схоластики и неучей-латинистов. Вторая часть была выпущена уже в 1517 г. в Кёльне Генрихом фон Нойссом. В Хагенау работал также и Томас Анзельм, который до того, как поселиться здесь, сотрудничал с немецкими гуманистами во многих других городах. Лучшие гуманистические, литургические и реформаторские произведения, напечатанные в Хагенау, вышли из его типографии.

В Оппенгайме уже в первой четверти XVI в. действовала мастерская Якоба Кёбеля, одна из лучших типографий своего времени. Здесь печаталась и литература, предназначенная для распространения в народе, и гуманистическая литература, выпускаемая позже во Франкфурте-на-Майне Фейерабендом.

Кёльн в целом консервативно придерживался строго католической ориентации. Но наиболее деятельный кёльнский издатель XVI в. Готтфрид Хитторп пытался все же что-то сделать для утверждения в городе духа гуманизма. Заказы Хитторпа в Кёльне выполнял печатник Цервикорн (Хиртцхорн); но отдельные произведения, которые здесь нельзя было печатать, передавались им в другие города, в том числе в Париж и Базель. Так, например, часть листов Библии, переведенной Тиндейлем на английский язык, печаталась, очевидно, в Магдебурге. Ведущее положение в Кёльне сохраняла старая фирма семьи Квентель. Яспар фон Генепп, находившийся на службе у противников Реформации, печатал офици-

альные публикации на немецком языке и в значительной степени способствовал созданию нижневерхненемецкого канцелярского языка, распространенного в Кёльне и прилегающих к нему районах. В XVI в. наряду с Франкфуртом-на-Майне и Лейпцигом Кёльн занимает ведущее место среди центров книгопечатания Германии.

В Майнце, в древнейшей типографии Шёффера, печатаются произведения гуманистов, в основном — Ульриха фон Гуттена.

В Аугсбурге в типографии, основанной в 1517 г. городским врачом Зигмундом Гриммом и купцом Максом Вирзунгом, печатаются произведения гуманистов и труды по медицине. В Нюрнберге Конрад Цельтес (1459—1508) издал произведения Хросвиты Гандерсгеймской. Иоганн Петреюс печатает в своей типографии произведения в области прикладных наук, техники, архитектуры и математики. Его издание трудов Витрувия, предпринятое в 1548 г., с высокохудожественными гравюрами на дереве Золиса, Пентча и Флётнера, относится к числу наиболее известных книг своего времени.

Во второй половине XVI в. Франкфурт-на-Майне стал одним из ведущих центров книгопечатания южной Германии. Здесь в основном выпускались научно-популярные книги и учебники, богато иллюстрированные гравюрами на дереве. Из числа других печатников выделяются Эгенольф и Фейерабенд. Кристиан Эгенольф, работавший вначале в Страсбурге, а с 1530 г. — во Франкфурте-на-Майне, был первым печатником, обосновавшимся здесь и заложившим основу превращения города в центр книгопечатания. Он привлек нюрнбергского мастера Ганса Зебальда Бехама к иллюстрированию издаваемых им книг по вопросам истории, географии, астрономии и права, которые по его заданию популярно излагались группой авторов. Сигизмунд Фейерабенд (1528—1590) — художник и гравер шрифтов, длительное время путешествовал, в 1559 г. осел во Франкфурте-на-Майне, занялся оформлением книг, а с 1560 г. стал владельцем крупной издательской фирмы. Он работал со многими компаньонами, поставил дело на широкую ногу и неустанно в большом количестве печатал книги по различным вопросам и в разных жанрах. Наряду со строго научными трудами на латинском языке, которые он распространял по всему свету, он выпускал литературу для народа — саги, стихи и рассказы. Этому виду литературы он придавал большое значение. Он загрузил заказами многие типографии Франкфурта и постепенно захватил в свои руки все книжное производство и книжный рынок. В качестве иллюстраторов он привлек Виргила Золиса и Йоста Аммана; последний делал гравюры для многих получивших широкую известность книг, таких как «Книга сословий» (Ständebuch) со стихами Ганса Сакса, альбомы костюмов (Trachtenbücher) и др. В значительной степени способствовал успеху книг Фейерабенда шрифт — фрактура Нойдорффера-Андреа.

После потока книг с иллюстрациями, отпечатанными в технике гравюры на дереве, читатели стали охотно покупать издания, иллюстрированные гравюрами на меди; их начала выпускать семья

де Бри во Франкфурте-на-Майне. Эти книги способствовали укреплению значения города как центра книгопечатания. В 1590 г. Теодор де Бри выпустил перевод повествования англичанина Томаса Хэриота о путешествии в Вирджинию, объемистого описания Америки, иллюстрированного гравюрами на меди, сделанными по зарисовкам с натуры. Тем самым положено начало ставшей весьма популярной литературе о путешествиях. Например: «Описание путешествий по Восточной и Западной Индии» (Collectiones peregrinationum in Indiam orientalem et Indiam occidentalem).

Особое место занимает многоязычная Библия с текстами на еврейском, греческом и латинском языках, выпущенная в Гейдельберге гуманистом Иеронимом Коммелинусом (1595). В типографии Ульриха Морхарта в Тюбингене и в типографии Ганса Унгнада фон Зоннек в Урахе книги печатались на словенском языке. По предложению священника Трубера — протестанта, изгнанного из своего родного города, эмигрант Унгнад заказал для своей типографии, где работали сыновья Морхарта, гарнитуры кирилловского и глаголического шрифтов. Они предназначались для печатания произведений Трубера. С их помощью Трубер и Унгнад хотели распространить идеи протестантизма среди своих земляков в Словении.

После отъезда из Берлина виттенбергского первотипографа Ганса Вайсса, работавшего там с 1540 г., берлинский печатник Леонгард Турнейссер цум Турн в 1574 г. открыл в Сером монастыре типографию для печати научной литературы. У него были еврейские, греческие, сирийские, эфиопские, арабские, персидские и турецкие шрифты. Однако из-за недостатка средств Турнейссер был вынужден прекратить свою деятельность.

С середины XVI в. интерес к классикам античной литературы, пробужденный гуманистами, начинает пропадать, их печатают все меньше, хотя латынь до конца XVII в. еще остается языком строгой науки.

## ЭПОХА УПАДКА И ЕЕ ДОСТИЖЕНИЯ

ОБЩИЕ СВЕДЕНИЯ. В XVI в. книгопечатание известно уже в 140 городах с населением, говорящим на немецком языке. Одновременно с возрастанием объема литературной продукции и увеличением числа типографий наблюдается постоянное снижение художественного уровня оформления книг. Заметно ухудшается техника набора и печати; все менее интересными становятся гравированные на дереве элементы украшения книги, явно хуже стала бумага. Духовные и политические отношения в период с XVI по XVII в. характеризуются ослаблением сил Реформации, утверждением антиреформации, забвением идей эпохи Возрождения и укреплением абсолютизма. Религиозные и политические разногласия вызвали в конце концов Тридцатилетнюю войну, которая привела Германию к полному развалу. С этим связан и упадок книгопечатания. Определенное оживление наблюдается в области научной литературы.

Выпускаются богато иллюстрированные и украшенные фолианты — труды по естественным наукам, архитектуре, а также описания путешествий, географические атласы. Появляются газеты и журналы. Вплоть до XVII в. продолжается бурный рост религиозных книг и листовок, с их духовной ограниченностью и пустословием лютеровских и протестантских богословов и пропагандистской активностью антиреформации.

Внешний облик книги заметно меняется в результате воспроизведения иллюстраций в технике гравюры на меди. Качество печати снижается по причине использования плохих материалов. Книга часто открывается гравированным на меди фронтисписом с портретом автора. Затем следует типографский титульный лист. Он набирался, как правило, различными, преимущественно крупноформатными шрифтами, нередко печатался в две краски — черную и красную; общее оформление его выдерживалось в стиле пышного барокко. Далее шли пространные, витиеватые посвящения, нижайше адресованные князьям и прочим высоким покровителям. Гравированные на меди иллюстрации в большинстве случаев печатались на отдельных листах и переплетались вместе со всей книгой. Невыразительные орнаментальные линейки и виньетки или печатались с деревянных досок или составлялись из элементов наборного орнамента.

СОСТОЯНИЕ ПРОИЗВОДСТВА. В техническом оснащении типографий не отмечено никакого существенного развития; разработанная И. Гутенбергом технология в принципе все еще отвечала требованиям времени. Известное представление о некоторых аспектах производства дает небольшая брошюра Иеронима Хорншу «Правила печатания книг» (Orthotypographia), выпущенная в 1608 г. в Лейпциге Михаэлем Лантценбергером. Автор работал у Лантценбергера корректором; он рассказывает об опыте своей работы. В его брошюре содержатся указания по корректуре, приводятся корректорские знаки. Среди них немало таких, которые используются еще и сейчас. Хорншу призывает авторов сдавать в печать готовые для набора рукописи и указывает на недостатки, существовавшие в то время в печатном производстве. Отрицательно сказывались на отношениях между отдельными группами работников цеховые нравы и обычаи, например церемония выпуска учеников, которая была отменена лишь в XIX в. Церковная и политическая цензура, особенно во Франкфурте-на-Майне и в Лейпциге препятствовала изданию новых книг. Настоящим злом становились незаконные перепечатки. Они не только подрывали экономическое положение типографов, но и насаждали привычку к небрежному набору и оформлению книги. Даже практика выдачи привилегий ничего не могла изменить, так как их действие часто было ограничено определенной территорией. Упрочить свое экономическое положение печатники могли лишь поступив на службу к князю в качестве придворных типографов, где им поручали печатать официальные публикации и они могли заручиться покровительством владетельной особы.

Важными центрами книжной торговли были по-прежнему ярмарки во Франкфурте-на-Майне и в Лейпциге. Из-за более благоприятных цензурных условий Лейпциг постепенно завоевывает ведущее положение в области книгопечатания и книготорговли. С 1595 г. Хеннинг Гроссе издавал здесь каталоги ярмарок, во Франкфурте они появились еще в 1564 г. По мере развития издательского дела в цехе печатников происходит ряд изменений. Издатель, разбирающийся в вопросах коммерции, не стремился теперь иметь собственное производство, а заказывал книги типографиям. А книготорговцы, как правило, присоединяли к своей фирме типографию и иногда даже — словолитную мастерскую. Словолитчики, напротив, старались быть независимыми от типографий.

ОСНОВНЫЕ ЦЕНТРЫ КНИГОПЕЧАТАНИЯ. Всеобщая нивелировка печатной продукции в XVII в. привела к тому, что только немногие центры книгопечатания поднимались над средним уровнем. При этом намечаются известные изменения в соотношении сил, как это видно из следующего краткого обзора.

В книжном деле *Лейпцига* не было каких-либо выдающихся достижений, но этот город выделялся хорошо организованным производством и торговлей. Здесь было больше всего издателей и выпускалось больше всего книг. Одним из наиболее известных и способных коммерсантов был упомянутый выше Хеннинг Гроссе, который снова слил свое издательство с типографией. Тимотеус Ритцш многое сделал для развития газетного производства, а Фридрих Гледич был известен как энергичный книготорговец еще и в XVIII в. Концентрация книжной торговли в Лейпциге объясняется тем, что работы в мелких типографиях саксонских и тюрингских городов выполнялись дешево и без цензурного надзора. В результате в эти города поступали заказы из самых дальних мест.

*Франкфурт-на-Майне* еще в течение долгого времени сохранял свое значение наравне с Лейпцигом. Ведущее место занимало издательство семьи де Бри, выпускавшее книги большого объема, иллюстрированные гравюрами на меди. Маттеус Мериан из Базеля, женившись, вошел в эту семью и с 1624 г. принял руководство фирмой, которая потом управлялась его сыновьями.

В *Аугсбурге* семья Килиан дала замечательных мастеров гравюры на меди для многих поколений. Ей принадлежит ряд выдающихся работ в области книжной иллюстрации.

В *Нюрнберге* Вольфганг Эндтер выпустил так называемую «Библию курфюрстов» (Kurfürstenbibel) — одну из немногих книг того времени, которая по качеству печати и оформления может считаться выдающимся произведением книжного искусства. В 1612 г. к нему перешла типография, основанная в 1590 г. его отцом. Эндтер занялся также издательским делом. Энергично и умело он провел фирму через все трудности Тридцатилетней войны. В 1641 г. он опубликовал первое издание Библии, которая затем до 1768 г. издавалась четырнадцать раз. Свое название она получила по помещенным в ней портретам трех курфюрстов, предков герцога

Эрнста Набожного фон Заксен-Гота унд Альтенбург, заказавшего это издание. По нему ее называют еще «Эрнестинской Библией». Иллюстрации для нее сделал знаменитый нюрнбергский гравер Иоахим фон Зандрарт и ряд других граверов. В Нюрнберге находилась также мастерская географических карт Иоганна Баптиста Хоманна, основанная в 1692 г. и просуществовавшая вплоть до XVIII столетия. В 1702 г. при ней была открыта типография, печатавшая книги по географии. Хотя Хоманн широко использовал нидерландские и французские оригиналы, его атласы и отдельные карты помогли немецкой картографии вновь завоевать потерянный было авторитет.

В *Мюнхене* господствовало строго католическое направление, заданное иезуитами — боевым отрядом в борьбе с Реформацией. Здесь печаталась в основном антиреформаторская литература, но в конце столетия интерес к ней пропал и Иоганну Еклину удалось напечатать стихи итальянских придворных поэтов.

*Вена* также находилась под влиянием итальянской литературы. Зарубежные литературные течения, особенно итальянские и французские, встретились с антиреформацией, и иезуитская цензура отступила. Появилось множество книг на иностранных языках. Такую литературу выпускал выходец из Польши, предприимчивый Маттейс Космеровиус, придворный и университетский печатник. Приглашенный из Антверпена широко образованный типограф Иоганн ван Гелен также печатал иноязычные книги и имевшие хороший сбыт итальянские оперные тексты. Он работал вплоть до XVIII в. Его типография просуществовала до 1857 г.

Достойны упоминания и некоторые более мелкие германские города. Так в *Баутцене* и в *Лёбау* печаталась религиозная литература на языке вендов. В *Галле* были известны издательства Цайтлера и Ренгера, а А. Г. Франке основал здесь книготорговый магазин при сиротском приюте.

В *Тюбингене* в 1659 г. была основана фирма саксонца Иоганна Георга Котта, включавшая тогда типографию и издательство. В XVII—XIX вв. она приобрела известность изданиями немецких классиков.

В *Люнебурге* братья Штерн выпускают широко известную Библию и ряд других превосходных изданий.

ЛИТЕРАТУРА. Низкий уровень печатной продукции особенно заметен на примере массовой литературы, предназначенной для самого широкого читателя. Не только с точки зрения техники воспроизведения, но и с точки зрения идейного содержания она была недостаточно качественная, однако имела известное значение в культурно-историческом смысле. Листовки XVI в., призывающие к политической борьбе, превратились в ярмарочную литературу, которая спекулировала на сенсациях, суевериях и низкой культуре читателя. Смакуются ужасные события, фантастические явления природы и астрологические предсказания, описания которых издаются в виде однолисток, иллюстрированных грубыми гравюрами на дереве; мас-

сами поступают на рынок календари, сонники и книги по народной медицине, часто странного содержания.

Непрерывным потоком выпускается поучительная литература. Известное значение имеют иногда песенники, молитвенники, расписания церковных служб, сборники проповедей и надгробные проповеди, которые используются в качестве биографических источников. Из сочинений современников интересным книговедческим объектом, и не в последнюю очередь из-за его литературно-исторического значения, является «Симплициссимус» (Simplizissimus) Ханса Якоба Кристоффеля Гриммельсхаузена (ок. 1621—1676). Издание 1668 г. не обнаружено и поэтому самым первым из сохранившихся является издание 1669 г., вышедшее в шести книгах, с указанием автора под псевдонимом и фиктивным названием издательства. Оно было тотчас перепечатано; так что в 1671 г. вышло повторное издание с указанием типографии: Нюрнберг, В. Е. Фельссеккер. Оно иллюстрировано 20 гравюрами на меди, не имеющими художественной ценности и, очевидно, выполненными самим автором книги.

Развитие научной литературы связано с достижениями в области естественных наук. Ученый того времени — человек универсальных знаний; примером может служить Г. В. Лейбниц. Но именно он почти не публиковал работ универсального характера.

Энциклопедические черты присутствуют в многотомном труде «Вся Европа» (Theatrum Europaeum) и в «Топографиях» (Topographien) Мериана. Первое произведение является хроникой, которую страсбургский историк Иоганн Филипп Абелин, писавший под псевдонимом Готтфрид или Годофредус, начиная с 1635 г., издает у Мериана. Эта работа была по его заданию снабжена многочисленными гравюрами, портретами, планами и картами. Вторая книга содержит описания, карты и панорамы городов Германии, Франции и Италии, сделанные на основании точных топографических съемок на местности и рисунков с натуры. Она появилась в 1642 г. с сопроводительным текстом Мартина Цайллера.

Альбом гравюр на меди Иоахима фон Зандрата, выпущенный в двух томах в Нюрнберге в 1675—1679 гг. под названием «Немецкая академия искусства, архитектуры, рисования и живописи» (Teutsche Akademie der Bau-Bild- und Mahlerey-Künste), является первой немецкой историей искусств.

Развитию языкознания способствовали типографии, специализировавшиеся на печатании иноязычной литературы. Такую типографию открыл, например, в 1686 г. в Берлине голландец Роберт Рогер. Ему было разрешено печатать только литературу на французском, латинском и итальянском языках. Типографии во все большем количестве приобретают восточные шрифты. Наиболее интересную работу с использованием восточных шрифтов выполнил Франц Меньен Менински в Вене. Менински родился в Эльзасе, бывал в Италии, Польше и Константинополе. Он обладал необыкновенными способностями к изучению иностранных языков. В 1675 г. Менински приобрел в Вене печатный станок, на котором самостоятельно в период с 1680 по 1687 г. напечатал пятитомный энциклопе-

дический словарь на арабском, персидском и турецком языках. Шрифты для этого труда изготовил по его заказу «бродячий» нюрнбергский словолитчик Панкратий Лобингер. После того как Менински уехал, многие видные типографии Вены стали приобретать восточные шрифты.

Важным новшеством в истории печатного дела было появление в XVII в. первых газет и журналов. Во времена Реформации, правда, уже существовали листовки под названием «Новая газета» (Neue Zeitung), но они выходили нерегулярно. В Базеле и Страсбурге также было опубликовано 1566 листовок-сообщений, имевших сквозную нумерацию. Первые газеты в современном смысле этого слова печатались в форме еженедельников. Таким изданием была «Авизо» (Aviso), издававшаяся в 1609 г., очевидно, в Вольфенбюттеле, и выпускавшаяся одновременно с ней страсбургская газета «Реляцьон» (Relation). В них печатались сообщения об актуальных событиях. Вслед за ними во время Тридцатилетней войны появились еженедельные газеты во многих других германских городах. В начале 1660 г. Тимотеус Ритцш стал выпускать в Лейпциге первую ежедневную газету «Новейшие сообщения о военных и светских событиях» (Neueinlaufende Nachrichten von Kriegs- und Welthändeln), которая была продолжением издававшегося им ранее еженедельника. Этому примеру последовали другие города. В 1663 г. Иоганн Рист с помощью гамбургского издательства Иоганна Ноймана стал выпускать первый журнал «Ежемесячные беседы» (Monatsgespräche). Непосредственно после этого стали появляться журналы и за границей: в 1665 г. во Франции и Англии и в 1668 г. в Италии. Немецкий журнал „Acta eruditorum" носил научный характер; развлекательно-образовательное направление было представлено журналом «Шутливые и серьезные, разумные и наивные мысли о различных смешных и полезных книгах и вопросах» (Scherz- und ernsthafte, vernünftige und einfältige Gedanken über allerhand lustige und nützliche Bücher und Fragen). Первый журнал выпускался с 1682 г. в издательстве Гроссе унд Гледич профессором Отто Менке при участии Лейбница. Второй ежемесячный журнал— Кристианом Томасиусом.

## НОВЫЙ ПОДЪЕМ. ДЕЯТЕЛИ КНИГОПЕЧАТАНИЯ

ДУХОВНАЯ ЖИЗНЬ ОБЩЕСТВА В СВЯЗИ С ЛИТЕРАТУРОЙ И КНИГОПЕЧАТАНИЕМ. Во второй половине XVII в. немецкая книжная культура снова пробуждается к жизни; в течение XVIII в. наблюдается ее постепенный подъем, который непосредственно связан с распространением прогрессивных идей в области науки и искусства. Культурно-историческая задача книгопечатания того периода состояла в распространении научных и художественных произведений эпохи Просвещения, нового гуманизма и классики. Большинство произведений печати того времени получили из-

вестность, главным образом, в связи с их духовным и литературно-историческим значением. Типографское и художественное оформление книг лишь в редких случаях поднимается выше среднего уровня. Библиография произведений печати этого периода разработана плохо: невозможно ни перечислить отдельные издания, ни проследить историю их типографского воспроизведения.

В этот период появляется большое количество значительных произведений в отдельных областях духовной жизни и литературы. Утвердившиеся газеты и журналы находят в XVIII в. все более широкий спрос. Возникают читательские общества, члены которых имеют возможность в первую очередь знакомиться с журнальной литературой, куда все больше проникает научная и развлекательная тематика. В широких народных массах ощущается сильная тяга к чтению, которая не всегда может быть удовлетворена самой лучшей развлекательной литературой. Количество этой литературы все время растет, и она частично приобретает бульварный характер. Возрастает значение литературы — в том числе журналов — для детей и юношества, появившейся еще в XVI в. Возникает новый вид изданий — альманахи, которые можно рассматривать как продолжение старых календарей. Выпускаются альманахи по различным вопросам и темам. Наибольшее значение приобрели литературные альманахи и так называемые «Альманахи муз» (Musenalmanache), в которых сотрудничали крупнейшие писатели своего времени. Французским образцам следовал первый немецкий «Альманах муз на 1770 г.» (Musenalmanach für das Jahr 1770). Он был издан в Гёттингене и содержал стихи И. В. Гёте, а также произведения других писателей и поэтов. Одним из наиболее значительных был альманах, издававшийся в 1796—1800 гг. Ф. Шиллером.

Книжное производство все еще сильно страдает из-за цензуры, которая наносит ему значительный урон. Выпуск качественной продукции сдерживается незаконными перепечатками. Привилегии, выдаваемые в своих владениях князьями, а также меры, самостоятельно принимаемые книготорговцами и авторами, не давали результатов. Такие юридические законоположения, как принятый в 1794 г. в Пруссии запрет на перепечатки, являются незрелыми, еще весьма несовершенными первыми шагами на пути к авторскому праву, которое было разработано лишь спустя столетие. Перепечатки, как правило, лишали соблюдавших закон печатников возможности качественно оформлять и, соответственно, по более высокой цене продавать свои книги. Благодаря продуктивности издательского дела и печатного производства Лейпциг со своей ярмаркой окончательно стал ведущим «книжным» городом, вытеснив с первого места Франкфурт.

Под влиянием стиля того времени изменяется внешний облик книги. Вначале господствовали еще барочные формы с фронтисписом, полосными гравированными на меди иллюстрациями и пышно оформленным титульным листом. Позже стали применяться манерные виньетки и орнаменты в стиле рококо и, наконец, вырабатывается классический стиль оформления, характеризующийся отказом

от гравированных на меди украшений и использованием типографских элементов оформления с простым титулом.

ПЕЧАТНИКИ И ИЗДАТЕЛИ. В этот период сильное влияние на развитие словолитного, печатного и издательского дела оказывает ряд выдающихся личностей.

Среди них был, например, работавший в Лейпциге Иоганн Готтлоб Иммануэль Брейткопф — сын уроженца Гарца Бернгарда Христофа Брейткопфа (ум. 1777 г.). В 1718 г. Христоф Брейткопф бедным подмастерьем приехал в Лейпциг. В 1719 г. он женился на вдове владельца фирмы «Типография и словолитня Мюллера», стал руководителем этой фирмы, присоединил к ней в 1723 г. книжное издательство и заложил этим основу приобретшей позднее мировую известность фирмы «Брейткопф унд Гертель». Расцвету фирмы способствовал его сын Иммануэль, который отличался широким кругом интересов, был практиком, изобретателем и теоретиком. Сначала он изучил технические основы книжного дела, хотя более имел склонности к научной деятельности. Прервав учебу в Лейпциге, он в 1740 г. возглавил типографию и словолитню отца и с 1745 г. вел это предприятие самостоятельно. Он повысил качество типографского сплава; изготовленные в его словолитне шрифты из-за более высокой твердости приобрели широкую популярность как лучший наборный материал. С 1750 г. он постоянно работал над улучшением фрактуры. В 1755 г. он предложил способ набора нотных текстов подвижными литерами. Нотная литера представляла собой нотный знак, отлитый вместе с отрезком системы нотных линеек. Способ, при котором ноты и линейки отливались в определенном кегле как единое целое, изобрел еще в первой половине XVI в. француз, печатник музыкальных произведений Пьер Атеньян. Но этот способ не нашел распространения. Предпочитали печатать ноты способом гравюры на меди или же типографским способом в два приема — сперва линейки, а затем — ноты, что не обеспечивало нужного качества. Брейткопф пытался использовать отдельные наборные элементы и для печати географических карт, но не добился успеха. В 1789 г. он предпринял попытку набора на китайском языке подвижными литерами, однако практического значения это не имело, так как для данной цели этот способ годился столь же мало, как для набора карт. Из его теоретических работ следует выделить «Известия о гравировании пуансонов и отливке шрифтов» (Nachrichten von der Stempelschneiderey und Schriftgießerey), в которой он полемизирует с фирмой Энсхеде, далее «Опыт печатания игральных карт и изготовления льняной бумаги» (Versuche über die Spielkarten und das Leinenpapier) и, наконец, незаконченную «Историю гравюры на дереве» (Geschichte der Holzschneidekunst) и задуманную им «Историю книгопечатания» (Geschichte der Buchdruckerkunst).

Когда в 1794 г. Иммануэль Брейткопф умер, его сыновья не захотели дальше руководить делами фирмы. В связи с этим Хр. Готтлоб Брейткопф объединился в 1795 г. с Готтфридом Кристофом Гертелем, последний после смерти Брейткопфа в 1800 г. стал вла-

дельцем фирмы. Особое внимание он уделял нотной печати. Позднее его музыкальное издательство и специализированная типография приобрели широкую известность. Вместо печати нот подвижными литерами, которая практиковалась еще до 1830 г., он снова ввел печатание в технике гравюры на меди и вместе с этим — литографскую печать.

В Берлине, одном из ведущих к тому времени центров книгопечатания, выдающейся личностью в этой области был Иоганн Фридрих Унгер — сын печатника, поселившегося в прусской столице. Унгер изучал ремесло отца в придворной типографии Деккера, а также занимался гравюрой на дереве, интерес к которой снова пробуждается к тому времени. С 1800 г. он получил профессуру по искусству ксилографии. В 1780 г. Унгер открыл типографию и в 1788 г. стал печатником Академии искусств и механических наук. Унгер превратил свою фирму в крупное предприятие, присоединив в 1791 г. к процветающему издательству словолитню. Он способствовал развитию словолитного производства и много сделал для обновления фрактуры. Будучи выдающимся издателем и печатником произведений немецких классиков, он стремился выпускать их труды в достойном оформлении. Им был издан ряд известных произведений, в том числе в 1789 г. «Римский карнавал» (Das römische Carneval), в 1795—1796 гг. «Годы учения Вильгельма Мейстера» (Wilhelm Meisters Lehrjahre) в четырех томах и «Новые произведения» (Neue Schriften) Иоганна Вольфганга Гёте в семи томах (1792—1800). У него также издавался Фридрих Шиллер; ранние романтики пользовались его поддержкой. Он издал перевод произведений В. Шекспира, выполненный Августом Вильгельмом фон Шлегелем, и знаменитые «Рассуждения о религии» (Reden über die Religion) Фридриха Шляермахера. Из-за долгов вдова Унгера после его смерти в 1804 г. не могла содержать предприятие, и оно было продано в 1809 г.

Деккеровская придворная типография, где проходил обучение Унгер, по значению не уступала его фирме. Она была создана Георгом Якобом Деккером на базе типографии тестя Иоганна Гринойса. Став в 1763 г. единственным владельцем фирмы, Деккер приобрел значительное количество шрифтов, изготовленных ведущими словолитчиками того времени, а впоследствии основал собственную словолитню и издательство. Большое внимание он уделял оформлению своих изданий. Его сын после 1792 г. продолжал расширять фирму. По его заказам печатались книги в Познани и Базеле.

До знакомства с Унгером И. В. Гёте и Ф. Шиллер издавали и печатали свои произведения у Гёшена в Лейпциге. Последний, начав с малого и преодолев препятствия, чинимые ему отдельными печатниками, сумел в 1785 г. создать современную крупную фирму, включавшую издательство, типографию и словолитню. В 1797 г. он поселился в Гримма и перевел туда типографию. Свои издания он стремился оформлять как можно лучше. После путешествия И. В. Гёте по Италии издатель и поэт разорвали свои отношения.

Гёте стал печатать свои произведения у Унгера. Гёшен, чтобы показать своим недругам, на что он способен, с большим увлечением, лично участвуя в работе, приступил к изданию сочинений Кристофа Мартина Виланда. Это издание стало его лучшим творением. Сочинения Виланда вышли в период с 1794 по 1801 г. в 36 основных и 6 дополнительных томах, иллюстрированных гравюрами на меди в формате в четвертую долю листа. Все элементы издания были тщательно подобраны — от бумаги до шрифта — монументальной антиквы. За этим изданием последовало другое — в формате в восьмую долю листа в 37 томах с шестью дополнительными томами, но без иллюстраций. В 1823 г. фирма перешла к старшему сыну Гёшена. В 1838 г. издательство было продано книготорговой фирме «Котта» в Штутгарте.

После смерти Унгера Гёте издавал свои произведения в Тюбингене у Иоганна Фридриха Котта, отец которого владел в Штутгарте придворной типографией. Его прадед еще в 1659 г. приобрел в Тюбингене книготорговую фирму, перешедшую в 1781 г. к И. Ф. Котта, на базе которой тот в 1811 г. организовал в Штутгарте издательство. Под руководством этого умного, широко образованного и деятельного человека оно всецело занималось изданием наследия немецких классиков. И. В. Гёте напечатал здесь свои поздние произведения: «Фауст», «Избирательное средство» (Wahlverwandtschaften), «Поэзия и правда» (Dichtung und Wahrheit), «Западновосточный диван» (Westöstlicher Divan).

Достойны упоминания и следующие факты.

В 1698 г. в Галле Август Герман Франке открыл при основанном им приюте для сирот книготорговую лавку, а в 1701 г. — типографию, в которой печаталась литература педагогического и гуманистического направления. Начало ее деятельности ознаменовалось выпуском «Одиссеи» и «Илиады» Гомера. В 1725 г. к фирме была присоединена Крёлвитцкая бумажная фабрика. В 1710 г. было основано Канстайнское общество по распространению Библии, имевшее при себе типографию. В 1712 г. общество и типография объединились с приютом. Руководителем объединенного учреждения стал Франке. Библии, печатавшиеся здесь, приобрели мировую известность.

Развитию возникшего в XVIII столетии неогуманизма способствовали издания классиков, предпринятые профессорами цвайбрюккенской гимназии, начиная с 1778 г. Эти издания отличаются хорошей редакцией и качественной печатью. С 1780 г. они печатаются в специально оборудованной для этого типографии, для набора использовался шрифт французского словолитчика Фурнье. На титульном листе помещались гравированная на меди виньетка и надпись: «Biponti, Ex Typographia Societatis». По надписи эти книги принято называть «Бипонтины» (латинская форма названия города Цвайбрюккен). В 1794 г. типография была разрушена французами, но затем возобновила работу в 1798 г. в Страсбурге.

Этим исчерпывается перечень выдающихся деятелей книгопечатания южной Германии.

В то же время Вена в Австрии после смягчения цензуры и снятия ограничений на отливку шрифтов определенным образом влияла на развитие книгопечатания Германии, правда не всегда положительно. Прежде всего это выражалось в деятельности Иоганна Томаса фон Траттнера (1717—1798). Благодаря покровительству императорского дома и бесцеремонному делячеству он, начав с малого, сумел занять ведущую позицию в книгопечатном производстве Вены. Кроме того он самым активным образом занимался таким грязным делом, как незаконные перепечатки, действуя совершенно безнаказанно. С 1739 г. Траттнер обучался у ван Гелена. В 1748 г. он на одолженные деньги оборудовал типографию, к которой затем присоединил словолитню, граверную мастерскую, производство гравюр на меди, переплетное производство, бумажную фабрику и добился почти всех возможных привилегий. Коллеги по ремеслу недолюбливали его за манеру вести дела; его успех объясняется в основном связями при дворе. Кроме него из деятелей книгопечатания Вены достоин упоминания университетский и придворный типограф Йозеф Лоренц Курцбёкк (ум. 1792). Известность принесли ему выпущенные им книги на иностранных, в основном, восточных языках, шрифты для которых он сам гравировал и отливал. В Праге работал Леопольд Иоганн Каливода, выпускавший книги по естественным наукам, иллюстрированные гравюрами на меди.

# Основные этапы развития европейского книгопечатания от эпохи Возрождения до 1800 года



## ИТАЛИЯ

В Италии со времен инкунабульного периода книгопечатание нашло столь же широкое распространение, как и в Германии. Почти в каждом городе уже в XVI в. имеется типография; общее количество выпускаемой здесь печатной продукции неисчислимо. Выпускается много роскошно изданных книг, в оформлении которых преобладает стиль Ренессанса и зарождающегося барокко. Наиболее значительные печатники пропагандируют идеи гуманизма, атеистическая направленность которого привела к возникновению антиреформаторских течений, они, однако, проявляют себя здесь не столь резко, как в Германии. Во второй половине XVI столетия в Италии также в целом заметна тенденция к снижению качества книг. Пожалуй, только Венеция сохраняет свои позиции и утверждается в качестве центра книгопечатания, выпускавшего наиболее богато оформленные в мире книги.

Из большого количества имен выделяются отдельные личности, определившие и отразившие в своей деятельности наиболее полно общие черты развития типографского дела.

В Венеции это, в первую очередь, Альд Пий Мануций (ок. 1450—1515), который приобрел известность изданием многих книг в карманном формате на греческом и латинском языках. Издания Мануция привели к появлению нового типа набранных курсивным шрифтом книг, получивших распространение во всем мире. Альд Мануций собрал в свою «Новую Академию Альда» известных ученых, сотрудничество с которыми позволило ему поддерживать научную славу предприятия вплоть до своей смерти в 1515 г. В течение ряда лет типографией руководил по поручению сыновей Альда его тесть Андреа Асоланус, но под его руководством дела фирмы начали приходить в упадок. Лишь младший сын Мануция Паоло в 1553 г. сумел снова поставить типографию на ноги. Он был выдающимся филологом и стремился вести дело по примеру своего отца. Он проявлял особую склонность к разыскиванию и изданию старых рукописей, сотрудничал с учеными, особенно с членами созданной в Венеции Академии. В 1561 г. папа Пий IV поручил ему оборудовать в Риме типографию, которая бы служила целям антиреформации. В результате он нажил врагов и решил полностью посвятить себя научной деятельности. После его смерти типография перешла к сыну Альду Пию Мануцию младшему, также видному филологу. Но так как в 1590 г. ему поручили руководство основанной при папе Сиксте V в 1587 г. папской типографией в Ватикане (Stamperia Vaticana), типография в Венеции была закрыта.

Если с середины XVI столетия типография Мануциев постепенно теряла свое значение, то предприятие Габриэля Джиолито де Феррари достигло за этот период своего расцвета. Здесь было издано 856 книг. Джиолито стал наравне с Мануцием наиболее видным печатником Италии. Сначала он обучался у своего отца, а когда тот в 1538 г. заново оборудовал в Венеции типографию, пе-

решел работать туда. Но уже в 1541 г. он отделился. Вначале он придерживался прогрессивного направления в духе Возрождения и печатал национальную итальянскую литературу. Особое внимание он уделял работам своего современника Лудовико Ариосто (1474—1533), чья книга «Неистовый Роланд» (Orlando Furioso) вызвала большой интерес. В его типографии вышло 28 изданий этой книги. Он выпустил также много богато оформленных, с изысканными иллюстрациями изданий Петрарки и Боккаччо. В 1559 г. он опубликовал перечень книг, запрещенных католической церковью „Index librorum prohibitorum". Но после усиления антиреформационных течений под воздействием инквизиции он в 1560 г. изменил ориентировку: теперь у него издавались только книги религиозно-католического содержания и литургические произведения. При его сыне типография прекратила свое существование.

Во Флоренции ведущим предприятием была типография Филиппо Джиунты. С 1497 г. здесь печатались греческие книги, с 1503 г. — книги латинских и итальянских классиков, которые подражали форме альдин («джиунтины»). Члены семьи Джиунта работали также в других городах. Так например Лукантонио владел типографией в Венеции, где печатались в основном литургические книги; другие члены этой семьи осели в Лионе и в различных городах Испании. Во второй половине века приобрел известность голландец Лоренцо Торрентино, печатавший книги современных итальянских авторов, отличающиеся богатством оформления.

Из римских печатников следует выделить Якопо Маццоки, выпустившего в 1521 г. первое собрание античных надписей, далее — Лудовико дельи Арричи из Виценцы, много сделавшего для внедрения курсива, и Антонио Бладо, типографа папской курии, который первым получил привилегию на печатание официальных изданий.

В конце XVI в. и в XVII в. общий спад в области книгопечатания захватил и Италию. Только небольшое количество книг в какой-то степени выделяется из общего числа низкокачественных изданий. Оформление книг принимает пышные формы, характерные для барокко, но сама печать остается в редакционном и типографском плане небрежной. В области нотной печати Италия сохраняет ведущее положение: ноты частично печатаются в технике гравюры на меди, частично — с наборных форм.

Важным событием в области книгопечатания в XVII в. было основание в 1626 г. папской типографии Конгрегации пропаганды веры в Риме, цель которой — поддержание католической миссионерской деятельности и печатание церковных книг, словарей и справочников на всех языках. Император Фердинанд II предоставил в ее распоряжение иллирийский кирилловский шрифт миссал. Первый директор этой типографии, резчик пуансонов Стефано Паолино, в течение короткого времени изготовил пуансоны и матрицы шрифтов для печатания на 23 языках. Типография и по сей день служит распространению католической веры. Наполеон, в свое время, захватил шрифты этой типографии, но большая часть

их была позднее возвращена. В 1910 г. типография Конгрегации пропаганды веры слилась с типографией Ватикана (Stamperia Vaticana) и с тех пор существует под названием «Многоязычная типография Ватикана» (Tipografia Poliglotta Vaticana).

Книгопечатание в Италии в течение долгого времени не поднимается выше среднего уровня. Только Венеция сохраняет свою ведущее положение.

Здесь и в других городах наблюдается стремление выпускать богато иллюстрированные роскошные издания, в оформлении которых участвуют способные художники. Однако кроме Карло Гольдони нет достойных современных авторов, и поэтому печатники обращаются к литературному наследию. Наиболее значительной типографией Венеции во второй половине XVIII в. владел Антонио Цатта. Активную деятельность развернул также Альморо Альбриццы. В 1724 г. он, например, организовал общество, члены которого были обязаны покупать напечатанные для них книги. И в других городах работали типографии, представляющие значительный интерес. Так, в Падуе братья Вольпи основали типографию для печатания античных и итальянских классиков. Руководил предприятием Джузеппе Комино и называлось оно «Типография Вольпи — Комино». Она была скорее любительским предприятием и существовала не на коммерческой основе. Кроме нее в Падуе с 1684 г. работала типография католической семинарии. Она выпускала произведения классиков и стремилась изданием энциклопедических трудов способствовать интерпретации науки в духе католицизма.

Важную роль в развитии науки сыграла типография общества «Палатина», работавшая с 1721 г. в Милане. Общество занималось исследованием итальянских исторических источников; в типографии общества был напечатан значительный в научном отношении труд ученого Л. А. Муратори «Творения итальянских писателей» (Rerum Italicarum Scriptores, 1723 г. и след.) Джованни Баттиста Пиранези (1720—1778) печатал в Риме гравюры, изображавшие древние архитектурные памятники города. С 1761 г. он выпускает их в собственном издательстве. Дело было продолжено его сыном Франческо.

Реформы в книгопечатании, проводимые в XVIII в. повсеместно в Европе, в Италии были поддержаны лишь одним человеком, Джамбаттиста Бодони (1740—1813), который превосходит остальных печатников Италии по всему, что было им сделано и имя которого пользуется славой и уважением и поныне. Он родился в Салуццо в Пьемонте в семье печатника, ремеслу обучился у отца и рано начал работать в папской типографии Конгрегации пропаганды веры в Риме. Руководители типографии всячески поддерживали его, с их помощью он специализировался в области набора на восточных языках. Кроме того он занимался гравированием пунсонов. После решения прекратить работу в Риме, он был призван герцогом Пармы для руководства придворной типографией «Королевская типография» (Stamperia Reale). Здесь намечалось печатание книг, представляющих интерес для герцога и его окру-




*Руководство по типографии. Парма: Джамбаттиста Бодони, 1818. Титульный лист.*

жения; хотя эти книги не всегда имели литературное значение. 46 лет работал Бодони в этой типографии. Сначала он использовал шрифты Фурнье, но затем изготовил в значительном количестве собственные шрифты, отличающиеся высокой степенью совершенства. При этом он уделял значительное внимание также шрифтам особых графических форм. Герцог разрешил ему, наконец, в 1791 г. открыть собственную типографию, в которой он мог печатать книги по своему вкусу. Бодони разработал и довел до совершенства свой стиль книжного оформления, который полностью соответствовал принятому во всей Европе классицистическому, чисто типографскому стилю оформления книг. Этот стиль характеризуется использованием белоснежной бумаги, печатной краски насыщенного черного цвета, четкого, но богатого контрастными элементами шрифта, в рисунке которого чередуются жирные и тонкие штрихи. Для него характерно также высокое качество набора, уравновешенного во всех элементах и оставляющего впечатление монументальности, и воспроизведение на титульном листе крупнокегельных текстов, набранных вразрядку. В книгах Бодони, как правило, нет обычных книжных украшений и иллюстраций. Работы Бодони принесли ему уважение и восхищение всех современников, неравнодушных к судьбам книгопечатания — от короля Испании, придворным типографом которого он стал, и Наполеона, финансировавшего его деятельность, до римского папы, восхищавшегося его работами.

Бодони собрал образцы разработанных им шрифтов в альбом «Руководство по типографии» (Manuale Tipografico), вышедший в двух томах после его смерти в 1818 г. Но еще в 1806 г. он издал молитву «Отче наш» на 155 языках, продемонстрировав этим изданием богатейшие шрифтовые возможности своей типографии, включая также шрифты особых графических форм. К его главным достижениям относятся издания сочинений Торквато Тассо (1789), Горация (1791), Виргилия (1793), Гомера (1808), а также

«Приключения Телемака» Франсуа Фенелона (1812). Наряду с превосходным качеством печати его книг, их редакция и корректура часто имели много недоработок. Основным в его книгах было не содержание, но красота оформления изданий, становившаяся уже самоцелью. В этом смысле Бодони был последним представителем старого, уже граничащего с эстетством направления в искусстве оформления книги доиндустриального периода книгопечатания.

## ФРАНЦИЯ

Во Франции в XVI в. также отмечено оживление книгопечатания. Во многих городах часто по инициативе властей возникают типографии. Достижения наиболее значительных из них позволили Франции занять ведущее место в этой области. Однако развитие книжного дела сдерживалось религиозными распрями и прежде всего — церковной цензурой. Правительство, правда, поощряло печатников, но принимало крутые меры, когда последние пытались выступить против господствующей веры. Положительный результат дали во втором десятилетии мероприятия по урегулированию выдачи привилегий. В 1571 г. была основана корпорация печатников, к которой относились также книготорговцы и переплетчики и которая улаживала все конфликтные вопросы.

В начале века во Франции еще ощущается сильное влияние готики, но вскоре становится заметным тяготение к Ренессансу, что приводит к возникновению национального течения. Творчество типографов Бадиуса и Стефануса (Этьенна) способствует утверждению гуманизма. Париж и Лион остаются ведущими центрами книгопечатания, приобретает значение Женева. В области разработки шрифтов выполнен ряд работ, значение которых не ограничивается этим периодом.

Йодокус Бадиус Асцензий получил гуманистическое образование, учился в Италии, работал корректором в типографии немецкого печатника Трекселя в Лионе, но затем переселился в Париж и открыл там в 1503 г. собственную типографию, названную им «Типография Асцензия» (Praelum Ascensianum). Он выпускал произведения классиков и литературные произведения современников, в том числе ранние сочинения Эразма Роттердамского и этим в сильной степени способствовал развитию гуманизма во Франции. В результате женитьбы ему удалось объединить свою фирму с фирмой Анри Этьенна-Стефануса.

Анри Этьенн основал династию типографов, которая в течение 160 лет была связана с книгопечатанием. Женившись на вдове своего бывшего компаньона Хигмана, Этьенн стал владельцем типографии и управлял ею вначале вместе с Вольфгангом Хопилом, а с 1504 г. — один. Он печатал философскую и теологическую литературу, а в 1509 г. выпустил пятиязычный сборник псалмов Лефевра Д'Этапле, который впоследствии в своих переводах использовал М. Лютер. Этьенн украшал свои издания изготовленными им

самим орнаментами, выдержанными в духе Ренессанса. После его смерти в 1520 г. его вдова вышла замуж за Симона де Колин, осуществлявшего руководство типографией, пока последняя в 1525 г. не перешла к сыну Роберу Этьенну. Это был выдающийся филолог и сторонник гуманизма, имеющего христианскую окраску. В его типографии печатались сочинения классиков и различные издания Библии. Он составил толковый словарь «Сокровище латинского языка» (Thesaurus linguae latinae), который выпускался, начиная с 1532 г., в нескольких, каждый раз улучшенных, изданиях. Робер Этьенн сотрудничал с самыми значительными художниками книги и граверами шрифтов своего времени — Жоффруа Тори и Клодом Гарамоном — и пользовался милостью и защитой французского короля Франсуа I. После смерти последнего он перебрался в 1550 г. в Женеву и примкнул к кальвинизму, так как из-за исправлений, внесенных им в текст Библии, он поссорился с учеными Сорбонны. Парижская типография осталась во владении семьи Этьеннов. Наследником Робера в Женеве стал в 1559 г. его сын Анри II Этьенн. Он был филологом, как и его отец, и придерживался в своей деятельности того же гуманистически-христианского направления. В 1572 г. он по образцу толкового словаря латинского языка, составленного его отцом, выпустил словарь «Сокровище греческого языка» (Thesaurus linguae graecae). Анри Этьенн поддерживал отношения с выдающимися учеными своего времени и был связан с Ульрихом Фуггером, финансировавшим работу типографии. Его внук владел фирмой до 1664 г., но, как и сам Анри, подвергался нападкам фанатиков-кальвинистов.

Многие способные печатники в Париже придерживались, как и Этьенн, гуманистического направления и печатали издания классиков. Другие же выпускали современную национальную иллюстрированную литературу. Особое место занимает Жоффруа Тори. Он работал вместе с Анри I Этьенном над изданием латинских текстов, затем попал под влияние итальянского искусства, делал рисунки для гравюр на дереве и в 1518 г. основал книготорговую фирму с издательством и типографией. Часовники (Livres d'heures), которые он выпускал, характеризуются новым видом оформления: они иллюстрировались очерковыми гравюрами и печатались антиквой, которую внедрял Тори. В теоретическом труде «Цветущий луг» (Champ fleury, 1529 г.) он в своеобразной форме излагает свои взгляды на французский язык и правописание и на убедительных примерах показывает принципы построения шрифтов. Этот труд сделал его настолько популярным среди современников, что ему было присвоено звание «Печатник короля».

В Лионе, как и в инкунабульный период, было много немецких печатников. К ним относятся издательский дом Трексель, Иоганн Клейн, Себастьян Гриффиус. Если Антон Кобергер из Нюрнберга также заказывал книги в лионских типографиях, то Гриффиус из Ройтлингена в большей степени зависел от Базеля и, следуя альдинам, выпускал малоформатные издания классиков и Библии. В издании братьев Трексель вышли знаменитые серии гравюр «Танец

смерти» и «Библия в картинках» Ганса Гольбейна. В двух случаях сказалось пагубное влияние инквизиции: в 1538 г. типографию открыл выдающийся гуманист Этьенн Доле, который пропагандировал основанное на новой морали обновление веры. До этого он работал у Гриффиуса. Выпущенные им книги были признаны еретичными, и Доле после длительного тюремного заключения был сожжен в 1546 г. в Париже. Подобная же судьба постигла и врача Мигеля Сервета, сотрудничавшего с братьями Трексель. Его главное произведение «Восстановление христианства» (Restitutio christianismi), тайно отпечатанное за пределами Лиона, оспаривающее католическую и протестантскую теологию, было реквизировано инквизицией. Сервет бежал в Женеву, где в 1553 г. был сожжен по наущению Кальвина как еретик.

В середине века наиболее выдающимися печатниками были работавшие в Лионе Жан де Турн и Гильом де Ровиль. Гравер пунсонов Гранжон открыл собственную типографию для того, чтобы получить возможность использовать созданный им рисованный типографский шрифт, сивилитэ́.

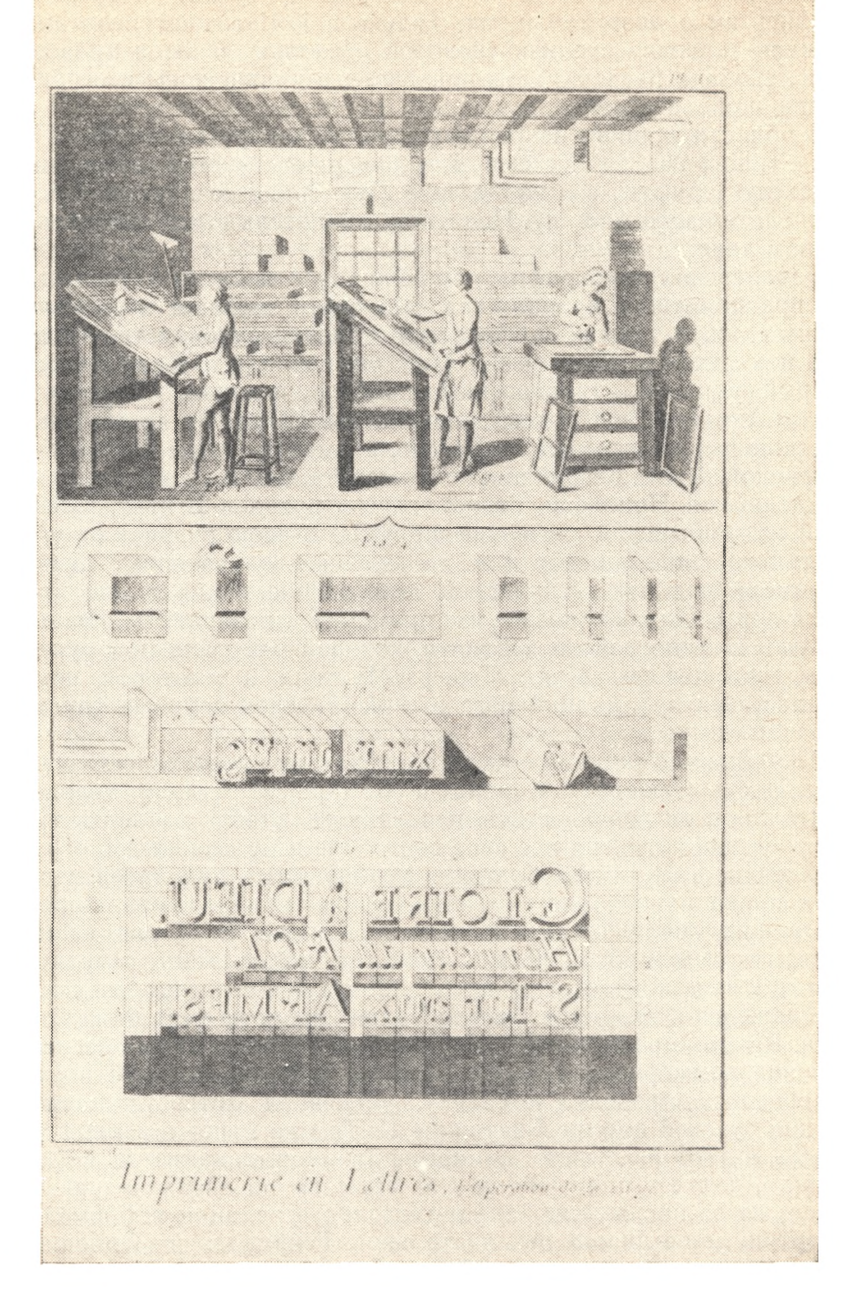
Развитие книгопечатания в других городах Франции сдерживалось в XVII в. абсолютистским господством короля, строгой цензурой и цеховыми законоположениями. Людовик XIII издал закон от 1618 г., четко регламентировавший отношения в рамках ремесла. Число печатников в отдельных городах было ограничено. Владельцы фирм вошли в находящуюся под наблюдением государства Палату, которая должна была решать все вопросы, связанные с деятельностью предприятий и организаций, занимающихся книгопечатанием. Высшей цензурной инстанцией был богословский факультет в Сорбонне. В результате книгопечатание того периода в целом не поднималось над средним уровнем и испытывало материальные затруднения. Книгоиздательские акции поддерживались лишь в той степени, в какой они отвечали интересам короля, его кардинала Ришелье и небольшого числа высокопоставленных лиц, имевших склонность к библиофильству. Поддерживалась, например, деятельность Антуана Витрэ, одного из наиболее выдающихся типографов своего времени, назначенного королевским печатником книг на восточных языках. Ему поручили осуществить давно планируемое издание многоязычной Библии. Для этого французский посол в Константинополе раздобыл восточные шрифты, усовершенствованные затем Гильомом Ле Бэ и Санликом. Редактировал книгу целый штаб ученых; все, отнюдь не малые, расходы взял на себя адвокат Ги-Мишель ле Же. В 1628 г. работа была начата, а к 1645 г. вышли все 10 томов издания, напечатанные в формате «в лист».

Духу королевского абсолютизма соответствовало такое для французских условий знаменательное событие, как создание Королевской типографии (Imprimerie Royale). Еще в 1620 г. в Лувре была оборудована для Людовика XIII его личная типография. Этому примеру последовали многие библиофилы из дворян. В 1640 г. открылась Королевская типография, которая по своему оборудо-

ванию и шрифтовому хозяйству должна была удовлетворять амбиции короля в области книгопечатания. Она была оснащена самыми красивыми вариантами антиквы, а также греческими и восточными шрифтами, приобретенными для печатания многоязычной Библии. К руководству типографией привлекались лучшие печатники. Первым был Себастьян Крамуази (ум. 1669), его сменил Жан Аниссон. В 1693 г. Людовик XIV приказал разработать для типографии свой вариант антиквы. Такой шрифт в различных кеглях был изготовлен Филиппом Гранжоном. Его разрешалось использовать только Королевской типографии и он был назван «королевский романский». Королевская типография начала свою деятельность в 1640 г. изданием книги «Подражания Христу» (Imitatio Christi). За ней последовали другие богословские произведения, сочинения классиков и книги по различным областям знаний. Особое место занимают произведения, направленные на возвеличивание королевской власти и другие аналогичные представительные издания, а также серия изданий произведений классиков, специально для наследника престола обработанных и снабженных комментариями. В семидесятые годы эта серия вышла в 64 томах в формате в четвертую долю листа.

В XVIII в. книжная культура Франции определяется с одной стороны художественным стилем феодального общества, стилем рококо, а с другой — прогрессивными идеями Просвещения, которые привели в конечном счете к Великой французской буржуазной революции. С одной стороны утверждается лицо французской книги, определяемое стилем рококо. Этот стиль книжного оформления характеризуется малыми форматами, иллюстрациями, отпечатанными с гравюр на меди, как правило, галантного и эротического плана, а также наличием легких виньеток и изящных орнаментов. Библиофилы часто одевали такие книги в красивые переплеты. С другой стороны появляются, на первых порах в весьма скромном оформлении, труды Шарля Монтескьё и Жана-Жака Руссо, проповедующие новое государственное устройство, а также произведения Мари Франсуа Вольтера, направленные против религиозной нетерпимости и, наконец, при непосредственном участии словом и делом лучших умов Просвещения издается знаменитая «Энциклопедия» Дени Дидро и Жана д'Аламбера.

Самые прогрессивные произведения французского Просвещения были в большинстве своем изданы за границей, так как книгопечатание во Франции вплоть до революции находилось под строгой цензурой. Король и его окружение считались, правда, библиофилами и сами в порядке дилетантской забавы стояли у станка. Людовик XV имел свой личный станок, а мадам Помпадур в 1760 г. отпечатала на ручном станке в Версале «Родогуну» (Rodogune) Пьера Корнеля. Но по отношению к книгопечатному производству король применял самый строгий контроль: конкретно было определено и ограничено число печатников, а указом 1723 г. личному совету короля передано право разрешений на печатание, право цензуры и арбитража по конфликтным вопросам. Власти имели



*Типография XVIII в. Гравюра из «Энциклопедии» Д. Дидро и Ж. д'Аламбера.*

право вмешиваться в дела всех типографий, особенно тех, которые казались им подозрительными. Только в 1791 г. книгопечатание и книжная торговля стали внецеховой отраслью, и была провозглашена «свобода печати», хотя последняя в дальнейшем и ограничивалась, и снова отменялась.

В области техники назревают великие изобретения XIX в. Вводится типографская система мер, совершенствуется стереотипия, создаются шрифты, а в конце века Луи Робер создает первую бумагоделательную машину. Печатник и издатель выступают все еще в одном лице.

Королевская типография по-прежнему относится к числу ведущих предприятий и продолжает выпускать издания в роскошном оформлении. В течение почти всего столетия руководство типографией находится в руках семьи Аниссон, начиная с Жана Аниссона, который управлял типографией с 1691 г., и кончая Александром Жаком Аниссон Дюпероном, казненным в 1793 г. Во время революции типография называлась Республиканской, а при Наполеоне — Имперской. В дни революции здесь печатались ассигнации, бумажные деньги, а Наполеон, отправляясь в поход в Египет, забрал с собой из типографии греческие шрифты. В свою очередь он обогатил типографию, передав в ее пользование захваченные шрифты, например, шрифты ватиканской типографии Конгрегации пропаганды веры. Однако, позже их пришлось возвратить. Наполеон оборудовал типографию в Египте, которая работала под руководством востоковеда Жана Жозефа Марселя и в которой помимо официальных публикаций и газеты печатались научные труды на арабском языке.

Достойна упоминания в качестве печатника деятельность драматурга Пьера Огюстена Карона де Бомарше. Будучи человеком практичным, он решил стать печатником, чтобы издавать труды Вольтера. Он затратил все свое состояние и применил все обаяние своей личности для приобретения необходимых рукописей и получения права на издание собрания сочинений. Он скупил шрифты типографии умершего английского печатника Баскервилля и добился, наконец, в обход французской цензуры, в 1780 г. разрешения на открытие типографии и печатание указанных произведений в относившейся в то время к земле Баден крепости Кель близ Страсбурга. Размах предприятия был слишком широк, чтобы обеспечить Бомарше коммерческий успех, хотя он мобилизовал все возможные средства: проводил подписку, устраивал лотереи, посвящал издания русской царице Екатерине II. Тем не менее в период между 1783 и 1789 г. вышло семидесятитомное издание в формате «в лист», далее вышли 92 тома в формате «в двенадцатую долю листа», но из числа книг запланированного издания в формате «в четвертую долю листа» вышли только «Генриада» и «Орлеанская девственница» Вольтера. В 1795 г. Бомарше закрыл свою типографию.

Среди французских печатников наиболее знамениты члены семьи Дидо. Их слава надолго пережила их время. Первым извест-

ным печатником в этой семье был Франсуа Дидо (1689—1757). Среди его сыновей выделяется Франсуа Амбруаз Дидо (1730—1804), улучшивший веленевую бумагу, впервые использованную Баскервиллем, и усовершенствовавший типографскую систему мер. На основе принятой им величины типографского пункта (0,376 мм) во многих странах были разработаны действующие и поныне стандарты на размеры шрифта. В 1775 г. он создал оригинальный шрифт, который был доработан его сыном Фирменом Дидо и известен как шрифт дидо-антиква. Франсуа Амбруаз активно выступал также как печатник и издатель. За его заслуги Людовик XVI поручил ему в 1783 г. издание знаменитой серии сочинений классических и французских авторов, предназначенное для наследника. После смерти Франсуа Амбруаза его сыновья разделились, но продолжали тесно сотрудничать. Пьер Дидо, называвший себя «Старшим», унаследовал издательство и типографию, а Фирмен Дидо — словолитное производство. Оба придерживались строго классицистического направления. Это ясно видно на примере шрифта дидо-антиква, целое столетие считавшегося одним из лучших типографских шрифтов в Европе. Всесторонне образованный гражданин Фирмен Дидо пользовался большим уважением современников. Наполеон назначил его директором словолитни Имперской типографии. Ф. Дидо занимался усовершенствованием стереотипии. Это позволило его брату Пьеру Дидо предпринять попытку наладить выпуск малоформатных, особо дешевых изданий. Однако последний в 1804 г. был вынужден прекратить эту серию «Стереотипных изданий» (Editions stéréotypes), в которую должны были войти произведения ряда французских, английских и итальянских авторов, так как производство стало убыточным. Свою славу он снискал себе так называемыми «Луврскими изданиями» (Editions du Louvre), названными так по месту их печатания. Эти книги, выпущенные малыми тиражами, характеризуются высоким качеством набора и особо красивым оформлением. К ним относятся первое издание серии — собрание сочинений Вергилия, выпущенное в 1787 г., затем собрание сочинений Горация (1799) и, наконец, трехтомник сочинений Расина (1801—1805), объявленный современниками самым совершенным в типографском отношении изданием всех времен. Другая ветвь семьи Дидо происходила от брата Франсуа Амбруаза Пьера Франсуа Дидо (1732—1793), который приобрел в 1777 г. типографию, ставшую называться «Типография Господина» (Imprimerie de Monsieur — имелся в виду Людовик XVIII). Пьер Франсуа также прославился выпуском превосходных изданий. В 1783 г. он присоединил к типографии словолитню, где в юные годы работал художником-шрифтовиком его сын Анри Дидо, изготовивший впоследствии крошечные литеры, названные им «микроскопик» (microscopique). Второй сын Дидо Сен Леже вместе с Робером работал над созданием бумагоделательной машины с непрерывной сеткой на бумажной фабрике отца в Эссонэ.

Наряду с семейством Дидо среди видных французских печатников следует назвать Жозефа Жерара Барбю, выпустившего в пери-

од с 1753 по 1790 г. серию произведений классиков для библиофилов. Он также был членом происходящей из Лиона семьи наследственных печатников, работавших с 1524 по 1820 г.

## НИДЕРЛАНДЫ

В Нидерландах в XVI в. ведущим центром книгопечатания был Антверпен. Здесь обосновалось большое количестве типографий. Значительного расцвета достигает книгопечатание в Брюсселе, Девентере и Лейдене. Север страны в этом отношении отстает, и печатные станки исчезают даже в тех городах, где они работали во время инкунабульного периода. Гуманистические течения возникают под влиянием творчества Эразма Роттердамского, появляются превосходные издания классиков. Нового подъема достигает и голландская литература, предназначенная для распространения в народе. В Антверпене выпускаются враждебные Лютеру сочинения.

В начале столетия в Антверпене работали «бродячие» печатники Виллем Ворстерман и Михель Хиллен. Первый представлял католически-богословское и антиреформаторское направление, второй был настроен гуманистически. В середине столетия всех печатников превзошел Христофор Плантен, ставший одним из выдающихся деятелей книгопечатания Нидерландов. Он родился во Франции, в середине столетия приехал в Антверпен, где сначала работал переплетчиком и книготорговцем, а затем в 1555 г. открыл собственную типографию. Он печатал все виды литературы того времени и богато оформлял свои книги. Шрифтовой материал для его изданий ему поставляли такие выдающиеся шрифтовики, как Гарамон, Гранжон и Ле Бэ. Плантен сумел привлечь также и иллюстраторов. Он издал книги эмблем, составленные Самбуком и Алькиатом, а в «Анатомии» Хуана де Вальверде в 1566 г. использовал в качестве иллюстраций гравюры на меди. Испанский король оказал Плантену существенную поддержку при печатании его самого большого труда — восьмитомной многоязычной Библии на сирийском, латинском, еврейском, греческом и халдейском языках. Над выпуском этого труда он работал с 1568 по 1573 г.; издание удалось с трудом спасти от преследований инквизиции; оно обошлось в 24 000 гульденов, которые заплатил король. Он же назначил Плантена прото- и архитипографом и поручил ему верховный контроль над всеми печатниками Нидерландов. Когда в 1576 г. Антверпен был разграблен испанскими солдатами, Плантен передал типографию своим зятьям Моретусу и Франсу Рафеленгусу и организовал в 1583 г. в Лейдене частично на основе антверпенских материалов другую типографию, которая обслуживала университет. В 1585 г. он вернулся в Антверпен, а в 1589 г. умер. Его наследниками стали — в Лейдене Франс Рафеленгус и в Антверпене Ян Моретус. Когда в XVII в. многие печатники покинули Антверпен по религиозным причинам, эта фирма, особенно при Балтазаре Моретусе, занимала ведущее положе-

ние и печатала в основном католические литургические произведения. Питер Пауль Рубенс гравировал на меди для нее титульные листы и фронтисписы. Типография успешно просуществовала до 1876 г., а затем была продана городу и переоборудована в музей.




*Россия или Московия. Амстердам: Изд-во Эльзевиров, 1630. Титульный лист.*

В XVII в. Голландия занимает одно из ведущих мест в европейской культуре. После фирмы Плантена европейскую известность в области книготорговли и книгопечатания приобрела семья Эльзевиров (Elzevier). Основателем этой династии был Лодевейк Эльзевир (около 1540—1617), переплетчик из города Антверпена, который из-за своего вероисповедования вынужден был в 1580 г. переселиться в Лейден. Там он работал переплетчиком и в 1586 г., очевидно из-за финансовых трудностей, занял должность педеля при университете. Одержимый стремлением создать крупную издательскую фирму, он работает с коммерческой расчетливостью и неутомимой энергией, следуя в своей деятельности правилу, известному всем книготорговцам, что широкие деловые связи и большой рынок сбыта в соединении с удовлетворяющим все требования качеством печатной продукции являются самой прочной основой прибыльного дела. В 1581 году началась его издательская деятельность; зарубежные связи Л. Эльзевира вскоре помогли ему завоевать европейскую славу. Двое его сыновей основали в Гааге и Утрехте филиалы и после его смерти в 1617 г. два других его сына, Матиас (1564—1640) и Бонавентура (1583—1652), унаследовали лейденское предприятие. В это же время его внук Исаак (1596—1651), женившись, приобрел капитал, который позволил ему открыть типографию. Эта типография стала основой всего предприятия, так как теперь фирма могла сама печатать издаваемые ею книги. Исаак оснастил типографию большим количеством шрифтов, вступил в 1620 г. в должность университетского типографа и купил в 1624 г. типографию знаменитого востоковеда Томаса Эрпениуса с богатым фондом восточных шрифтов. В

1625 г. он уступил это предприятие своим родственникам: дяде Бонавентуре и брату Абрахаму. Под руководством Бонавентуры и Абрахама, обладавшими большими организаторскими способностями (первый вел книготорговую часть, второй — типографию), фирма достигла наивысшего расцвета. После смерти обоих в 1652 г. фирма была разделена между их сыновьями Даниэлем и Яном. Последние не могли найти общего языка, и фирма потеряла свое первоначальное значение.

Абрахам II, сын Яна, несмотря на славные традиции семьи, совершенно не интересовался делом и в 1712 г., после его смерти, фирма прекратила свое существование. Даниэль уехал в Амстердам, где уже в 1638 г. Лодевейк, сын утрехтского Эльзевира, открыл свое предприятие, которое, как и лейденская фирма, добилось больших успехов и приобрело широкую известность. Не имея вначале типографии, он печатал свои издания на других предприятиях. В 1655 г. он стал сотрудничать с Даниэлем. Последний, после ухода Лодевейка на покой в 1664 г., с большой энергией, расчетливостью и успехом продолжал работать один. После его смерти в 1681 г. типография была продана с молотка.

Заслуга Эльзевиров состоит в том, что они придали малоформатным дешевым научным книгам, выпускаемым в двенадцатую долю листа, свое лицо и сделали их популярными. Книги печатались большими тиражами. В этом формате прежде всего выпускались описания стран, так называемые «Республики» (Republiken), с гравированными на меди титульными листами, удлиненные по высоте и отпечатанные очень мелким шрифтом. В обширной издательской программе Эльзевиров были также книги, популяризующие все области науки. В соответствии со стилем времени они издавались в большом формате и в солидном оформлении. С Эльзевирами сотрудничали самые выдающиеся умы. Объем их продукции говорит сам за себя: ими было издано приблизительно 2200 книг, а с диссертациями, которые они печатали для Лейденского университета, около 5000. Хотя Эльзевиры опередили свое время, их работы все же не достигли уровня изданий печатников старшего поколения.

Будучи мореплавателями, голландские купцы проявляли большой интерес к картографическим изданиям. Голландцы были главными поставщиками глобусов земли и неба, морских и сухопутных карт. Здесь были изданы некоторые знаменитые атласы. Ведущим картографом был уроженец Фландрии Герард Меркатор (ум. 1594 г.), который работал в Дуйсбурге и сын которого Румольдо выпустил первый, начатый еще его отцом так называемый «Атлас». Гравюры на меди и карты Меркатора приобрел позднее гравер, торговец картами и издатель Йоссе Хондт (Йодокус Хондиус). Раньше он работал в Лондоне, а в 1593 г. переселился в Амстердам. Производство карт, принадлежавшее ранее Меркатору, было им продолжено и расширено. Затем оно перешло к его сыну Хендрику, компаньоном которого стал его зять Иоганнес Янссон. После смерти Хондта Янссон унаследовал издательство и выпустил ряд крупных прекрасно выполненных картографических изданий.

В одно время с ним работал Виллем Янсзоон Блау, известный также как Блавиус или Цизиус. Под влиянием датского астронома Тихо Браге он занялся математикой и астрономией, модернизировал печатный станок и с 1596—1597 гг. издавал географические атласы и составлял труды по навигации. В 1634 г. он начал издавать собрание карт «Новый атлас» (Atlas Novus), продолженное его сыновьями. Они вели эту работу до 1662 г. и выпустили 6 томов. После смерти брата Корнелия Ян Блау объединил издательство с типографией, где напечатал свой главный труд — «Большой атлас» (Atlas Major). Латинское издание в 11 томах было завершено в 1662 г., французское в 12 томах — в 1663 г. За ними последовало испанское издание. Карты были обрамлены гербами, фигурами и орнаментами и раскрашивались от руки. Так было создано единственное в своем роде роскошное издание, представляющее интерес также для геральдики и истории костюма. Фирма находилась во владении семьи Блау до XVIII в.

В XVII в. нидерландские печатники и издатели главенствовали на европейском рынке. Количество голландской печатной продукции все время возрастало и продолжало расти еще в XVIII в. Будучи людьми деловыми, типографы в большом количестве выпускали незаконные перепечатки. Так Ян ван Вэсберхе специализировался исключительно на издании перепечаток и имел даже зарубежные филиалы. Из всех членов этой старой голландской семьи печатников он достиг наибольшего успеха. Женившись, он породнился с семейством Янссон, и его фирма стала носить это имя. Его потомки переселились из Антверпена в Роттердам и работали там в основном на адмиралтейство. Фирма просуществовала до XIX в.

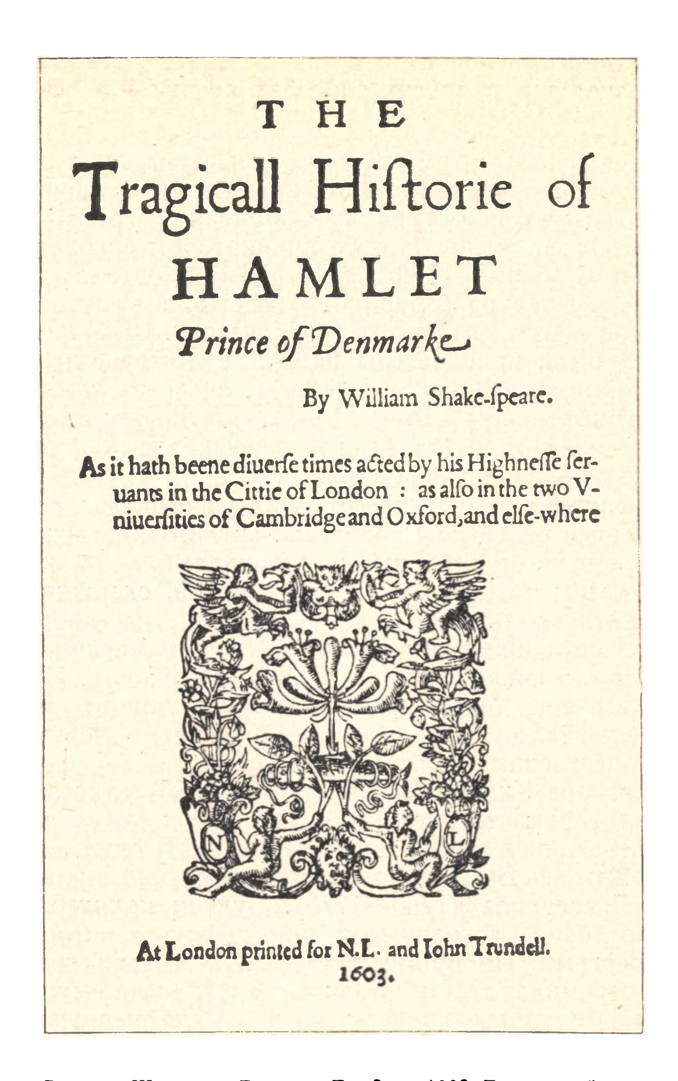
В XVIII в. качество книг по сравнению с продукцией, выпускавшейся прежде, снижается. Даже знаменитая фирма Эльзевиров теряет свое значение. Одним из наиболее значительных печатников начала столетия был Петер ван дер Аа в Лейдене, он же издатель и книготорговец. В период с 1703 по 1706 г. он выпустил большое, ставшее знаменитым, собрание сочинений Эразма Роттердамского в 10 томах. В 1703 г. Исаак Энсхеде открыл в Гаарлеме типографию, где работал вместе с сыном. Оба стремились скупить как можно большее количество шрифтов других типографий и старых фирм и тем самым основали знаменитое собрание и поныне существующей фирмы «Ян Энсхеде эн Цонен». Они создали крупное словолитное производство, по заказам которого работали выдающиеся граверы Михаэль Флейшман и Жак Франсуа Розар.

## АНГЛИЯ

После многообещающего начала, когда в инкунабульном периоде существовала тенденция к развитию национального направления в книгопечатании Англии, английское печатное производство в XVI в. оказалось под строгим контролем цензуры. За действиями

лондонских печатников следила корпорация, так называемое «Общество книгоиздателей» (Stationers' Company). Генрих VIII строго пресекал реформационные устремления и в целях устрашения повесил в 1536 г. Уильяма Тиндейля, который напечатал в нескольких типографиях на материке свой английский перевод Библии. Однако одновременно из политических соображений король изменил свою тактику и сам выступал в защиту перевода Библии, завершенного М. Ковердейлом. Перевод начал печатать в Париже Ричард Графтон, но местные власти запретили эту работу, и в 1539 г. она была закончена в Лондоне. Это издание известно под названием «Большая Библия» (Great Bible). Графтон совместно с Эдвардом Вайтчерчем получил в 1543 г. привилегию церкви на печатание литургических книг. Одновременно с ним с 1544 по 1584 г. работал Джон Дей, он усовершенствовал технику книгопечатания и выпускал издания, не уступавшие по качеству изданиям на материке. Наиболее значительные типографии работали при университетах в Оксфорде и Кембридже. Они существуют и поныне и сыграли существенную роль в развитии изданий английской научной литературы.

И в XVII в. развитие английского книгопечатания сдерживается строгой цензурой. Только под влиянием республиканцев в период с 1640 по 1660 г. цензура была временно отменена, и на книжный рынок хлынуло большое количество пуританской литературы, однако качество книг не улучшилось. Связано с цензурой и ограничение распространения ремесла: типографии могли работать только в Лондоне, Оксфорде и Кембридже; в 1662 г. к ним присоединился еще и Йорк. В 1637 г. в Лондоне было разрешено работать только 20 печатникам и 4 словолитчикам. Для обеспечения лучшего надзора все относящиеся к книжному производству профессии — издатели, печатники и книготорговцы — были объединены в одну гильдию, вне которой никто не мог заниматься этими ремеслами. Каждый предназначенный для печати документ должен был утверждаться цензурой. Ввоз английских книг из других стран был запрещен. Печатников преследовали, и печатное дело приходило в упадок. Только в 1693 г. запреты были снова отменены. Резко выступил против строгих ограничений цензуры в своей речи «Ареопагитика» (Areopagitika) в 1644 г. поэт Джон Мильтон (1608—1674). Однако несмотря на трудности в это время появляется ряд изданий, важных с точки зрения истории литературы и книгопечатания. Наиболее значительным из них является выпущенное в формате «в лист» собрание сочинений В. Шекспира. Чтобы не разрознились и не потерялись драмы умершего в 1616 г. драматурга и, в первую очередь, те, которые еще не печатались, лондонский издатель и печатник Уильям Джаггард с другими товарищами по профессии и с друзьями писателя решил предпринять это издание, и в 1623 г. появился том, открывавшийся портретом Шекспира. Это издание не отличается особыми достоинствами ни с точки зрения печати, ни с точки зрения редакции. Его цена, значительно выросшая в букинистической торговле, объясняется литературно-истори-



THE

Tragicall Hiſtorie of

HAMLET

Prince of Denmarke

By William Shake-ſpeare.

As it hath beene diuerſe times acted by his Highneſſe ſer-uants in the Cittie of London : as alſo in the two V-niuerſities of Cambridge and Oxford, and elſe-where

At London printed for N.L. and Iohn Trundell.
1603.

*Вильям Шекспир. Гамлет. Лондон: 1603. Титульный лист*

ческим значением издания. В 1632 г. печатается второй тираж со стихотворным посвящением Дж. Мильтона, кстати — его первыми стихами. Появившееся в 1641—1645 гг. собрание сочинений Мильтона относится к числу лучших изданий своего времени. Его «Потерянный рай» (Paradise Lost), изданный в 1667 г., был затем повторно выпущен в оригинальном оформлении. Во время господства республиканцев при поддержке О. Кромвеля была издана одна из крупнейших научных работ своего времени — лондонская многоязычная Библия. Текст на 9 языках был подготовлен Брианом Уолтоном, отпечатана книга была в 6 томах в формате «ин-фолио»

лучшим английским печатником Томасом Ройкрофтом (ум. 1718).

Ведущее положение в книгопечатании Англии заняла к этому времени университетская типография «Оксфорд пресс». Издания типографии, которой руководил архиепископ Джон Фелл (ум. 1686), отличались высоким качеством печати. Фелл приобрел в Голландии хороший шрифтовой материал и организовал в 1667 г. словолитню, которую возглавил голландский гравер пуансонов Петер Вальперген. Он был также инициатором основания бумажной фабрики. С 1669 по 1688 г. типография работала в помещении Шелдонианского театра (Sheldonian Theatre) и выпускала продукцию с маркой „Oxonie e Theatro Sheldoniano". В 1677 г. для «Оксфорд пресс» были приобретены наборные материалы известного филолога Франциска Юниуса. С 1688 г. она состояла из двух отделений — «Библ пресс» (Bible Press), где печатались Библии и «Лёнд пресс» (Learned Press), где выпускались научные труды. В 1830 г. оба отделения снова слились.

Типография «Кембридж пресс» была реорганизована только во второй половине столетия Ричардом Бентли. Она также была оснащена голландскими наборными материалами.

После отмены в 1695 г. всех ограничений, сдерживавших свободное развитие полиграфического производства, книгопечатание вскоре распространилось и по другим городам Англии, и в стране развернулась активная издательская деятельность. Но качество продукции все еще было невысоким — печатникам недоставало умения и не хватало технического обеспечения, в первую очередь хороших отечественных шрифтов.

Однако вскоре Уильям Кезлон (1692—1766) открыл словолитню, стал изготавливать английские шрифты и сумел покрыть потребность печатников в наборном материале. В один ряд с выдающимися шрифтовиками Европы встал автор оригинальных шрифтов Джон Баскервиль (1706—1775). Будучи каллиграфом, он в 1750 г. оборудовал словолитню и типографию, в которой печатал своими шрифтами. По примеру старых мастеров настойчиво и усердно он стремился сам изготовить все, что было ему необходимо для работы — не только шрифты, но и особую черную типографскую краску. Кроме того, он первый применил веленевую бумагу. Его идеалом была книга, оформленная исключительно типографскими средствами, без изобразительных элементов. Тем не менее в 1773 г. он выпустил «Неистового Роланда» Ариосто с иллюстрациями, гравированными на меди. Честолюбие печатника заставляло его постоянно стремиться к выпуску только представительных изданий, таких, как издание Вергилия в 1757 г., за которым после «Потерянного рая» Мильтона (1758) последовал еще ряд изданий классиков. По заказу типографии «Кембридж пресс» он изготовил греческие шрифты, в 1763 г. напечатал ими Новый завет. Типография «Кембридж пресс» пошла навстречу его честолюбивым устремлениям, заказав ему печатание крупноформатной Библии и молитвенников. В 1760 г. появились молитвенники, а в 1763 г. — Библия, но финансового успеха это предприятие не имело. Из-за своенравно-

го характера Баскервилль не сразу завоевал признание в Англии. После смерти его шрифтовые материалы приобрел П. Бомарше.

Кроме Баскервилля следует упомянуть и других известных типографов, много сделавших для развития английского книгопечатания — Уильямов Бауэров, отца и сына, далее Уильяма Балмера и, наконец, Томаса Бенсли. Старший Бауэр (1663—1737) был умелым печатником, тонким ценителем литературы и хорошо разбирался в вопросах науки. Уже в начале XVIII в. он завоевал известность выпуском ряда замечательных изданий. В 1712 г. его типография сгорела, но при поддержке своих товарищей по ремеслу он сумел ее отстроить заново. Он помогал Кезлону и первым стал применять его шрифты. С 1722 г. он работает вместе со своим сыном, получившим научное образование. Вскоре Бауэр-младший (1699—1777) стал одним из наиболее выдающихся английских печатников и выполнял задания Королевской Академии.

Он принял на работу в типографию сначала в качестве ученика имевшего литературное образование Джона Николза, ставшего затем его компаньоном. После смерти Бауэра Николз продолжал руководить фирмой.

Вильям Балмер (1754—1830) предпочитал книгу, оформленную чисто типографскими средствами, и выпущенную в виде роскошного подарочного издания. Его центральным предприятием было издание сочинений В. Шекспира, которое он осуществил совместно с Джоном Бойделлом и Джорджем Николом. Бойделл был гравером и издателем. Он создал серии иллюстраций к произведениям Шекспира. С его гравюрами в период с 1791 по 1804 г. было выпущено девятитомное издание Шекспира в формате «в лист» (так называемый «Бойделл-Шекспир»). Это издание поставило Балмера в ряды лучших печатников Англии, и он стал называть свое предприятие «Шекспировской типографией» (Shakespeare-Press). К его другим мáстерским творениям принадлежат иллюстрированный сборник поэтических произведений Дж. Мильтона (1793—1797) и сборники произведений Оливера Гольдсмита и Томаса Парнелла (1795). Успешно проработав до 1819 г., он затем оставляет свои занятия книгопечатанием.

Томас Бенсли (1750—1835) больше принадлежит наступающей эпохе машинного производства и основная его деятельность протекает уже в XIX в. Вершиной его творчества является издание пятитомной «Истории Англии» (History of England) Дэвида Хьюма, осуществленное в 1806 г. В 1814 г. он открыл крупную типографию и первым поставил у себя плоскопечатную машину Ф. Кёнига, которого всячески поддерживал. В 1819 г., после того как пожаром была уничтожена бóльшая часть типографии, он передал руководство фирмой сыну. В качестве граверов пуансонов шрифтов работали у Бенсли — Винсент Фиггинз, а у Балмера — Уильям Мартин, оба — ведущие мастера своего времени.

Наряду с предприятиями этих главных деятелей английского книгопечатания XVIII в. продолжали работать университетские типографии в Оксфорде и Кембридже. В Оксфорде в 1702—1704 гг.

вышла «История мятежей и гражданских войн в Англии» (History of Rebellion and Civil Wars in England) Эдварда Хайда, графа Кларендонского (ум. 1674). Средства, вырученные от продажи этой книги, пошли на строительство нового здания типографии, под названием «Кларендонская типография» (Clarendon Press). К числу наиболее значительных произведений, выпущенных в это время здесь, относятся 16-томное издание Шекспира (1744) и Новый завет на коптском языке и в переводе на латинский язык (1716). В Кембридже в результате реорганизации, проведенной Ричардом Бентли, оживилась деятельность типографии, и она снова смогла твердо встать на ноги. Позже здесь некоторое время работал Джон Баскервилль.

В XVIII в. насчитывается уже значительное количество частных типографий, сыгравших в XIX и XX столетиях определенную роль в развитии английского книгопечатания. Они содержались для своих личных нужд богатыми, высокопоставленными библиофилами. Подобные примеры уже наблюдались во Франции. В Англии из числа частных типографий достойна упоминания та, которую Гораций Уолпоул оборудовал на своей вилле Строуберри-Хилл в 1757 г. и которая была названа по месту своего расположения. Ее владелец печатал здесь собственные произведения и стихи поэта Томаса Грея.

## РОССИЯ

[Возникновение книгопечатания в России — закономерный результат сложного исторического процесса, тесно связанного, с одной стороны, с централизацией государственной власти и уничтожением феодальной раздробленности и, с другой, с реформационными течениями, с гуманистическими воззрениями передовых русских людей того времени. Первая московская типография, известная в литературе под наименованием «Анонимной», возникла около 1553 г. Ее появление связано с деятельностью так называемой «Избранной рады» — правительственного кружка при молодом царе Иване IV Васильевиче. Анонимная типография в 50—60 гг. XVI в. выпустила по крайней мере 7 книг, первой из которых было узкошрифтное Четвероевангелие (ок. 1553). В начале 1563 г. в Москве возникает первая государственная типография, в которой Иван Федоров (ок. 1510—1583) и Петр Тимофеев Мстиславец напечатали Апостол, вышедший в свет 1 марта 1564 г. Это — первая точно датированная московская печатная книга. В 1565 г. те же мастера выпустили двумя изданиями Часовник, а затем вынуждены были прекратить свою деятельность вследствие преследований со стороны высших церковных кругов. Они уезжают в Великое Княжество Литовское и здесь, в имении гетмана Г. А. Ходкевича Заблудове, печатают Учительное Евангелие 1569 г. В дальнейшем Петр Мстиславец уезжает в Вильну, где на средства купцов Мамоничей основывает новую типографию. Иван Федоров в 1570 г. печатает в Заблудове Псалтырь с Часословцем, а за-




*Апостол. Москва: Иван Федоров, 1564. Фронтиспис.*

тем переезжает во Львов, где создает первую типографию на украинской этнической территории. Здесь были напечатаны Апостол 1574 г. и первый восточнославянский учебник «Азбука» 1574 г. По приглашению крупного украинского магната князя К. К. Острожского Иван Федоров переносит свою типографию в Острог и там выпускает в 1578 г. «Азбуку», в 1580 г. — Псалтырь и Новый завет, а также указатель к этому изданию — «Книжка собрание вещей нужнейших». В 1581 г. здесь выходит в свет первая полная славянская Библия — замечательный памятник культуры восточнославянских народов.

Иван Федоров был талантливым и разносторонним мастером. Великолепно художественное убранство его изданий — гравированные на дереве иллюстрации-фронтисписы, декоративные буквицы и, особенно, заставки, варьирующие орнаментальные сюжеты древнерусской рукописной книги.

После отъезда первопечатников из Москвы книгопечатание здесь было возобновлено их учениками Никифором Тарасиевым и Андроником Тимофеевым Невежей, которые в 1568 г. в Москве и в 1577 г. в Александровой слободе (ныне гор. Александров) выпустили Псалтырь. Трудами Андроника Невежи, его сына Ивана Андроникова Невежина, а затем и других мастеров была создана крупная государственная типография — Московский печатный двор. Невежины работали здесь до 1611 г. и выпустили 17 изданий. В первом десятилетии XVII в. начинается деятельность разностороннего мастера Анисима Михайлова Радишевского, выпустившего Четвероевангелие 1606 г. с прекрасными гравированными на дереве изображениями четырех евангелистов, и Устав церковный 1610 г., который был признан еретическим и изъят из обращения. Другой типограф — Никита Федоров Фофанов в годы польско-шведской интервенции переносит свою печатную мастерскую в Нижний Новгород.

В первой четверти XVII в. ремесленная типографская мастерская сменяется в России предприятием мануфактурного типа, основанным на разделении труда. На смену мастерам-универсалам приходят сравнительно узкие специалисты — словолитчики, знаменщики, наборщики, печатники-тередорщики и батыйщики, переплетчики и др. На протяжении всего XVII в. Московский печатный двор является государственным предприятием, использующим принудительный труд. Единственное исключение — деятельность В. Ф. Бурцова-Протопопова, который в 1633—1642 гг. арендует на Московском печатном дворе два станка и использует наемный труд. В его мастерской трудятся 25 рабочих. В 1634 и 1637 гг. Бурцов-Протопопов печатает первые московские «Азбуки»; во второй из них помещена первая русская светская гравюра — «Училище». В изданном в 1641 г. «Канонике» Бурцов впервые в Москве вводит в книгу титульный лист.

Основным методом иллюстрирования и орнаментации печатной книги в XVI—XVII вв. была ксилография. В 1647 г. выходит в свет первая русская книга, иллюстрированная 35 гравюрами на меди, переводной труд Иоганна фон Вальхаузена «Учение и хитрость рат-

ного строения пехотных людей». В 1649 г. тремя изданиями выпущен свод законов — «Уложение» царя Алексея Михайловича, в 1663 г. — первая московская Библия с гравированным на дереве фронтисписом, на котором изображены герб России и план Москвы.

В 1679 г. писатель и учитель царских детей С. Е. Петровский-Ситнианович (Симеон Полоцкий) (1629—1680) основал в царских покоях Московского Кремля так называемую Верхнюю типографию, где в 1679—1683 гг. было напечатано 6 книг. Четыре из них иллюстрированы гравюрами на меди, исполненными Симоном Ушаковым и Афанасием Трухменским.

В конце XVII — начале XVIII вв. в Москве выходит в свет ряд изданий, целиком гравированных на меди. Наиболее известен из них «Букварь» 1694 г., составленный Карионом Истоминым и гравированный Леонтием Буниным.

В годы царствования Петра I осуществляется коренная перестройка всего книжного дела, целью которой было создание светского книгоиздательства. Первоначально царь решает выпускать светские книги на зарубежной базе. В 1699—1706 гг. русские книги печатают в Амстердаме И. Ф. Копиевский и Я. Тессинг. Ряд изданий светской тематики — «Букварь» Ф. П. Поликарпова (1701), «Арифметику» Л. Ф. Магницкого (1703) выпускает Московский печатный двор. 16 декабря 1702 г. начинается издание первой русской печатной газеты «Ведомости» (в XVII в. периодически выпускались рукописные «Куранты»). По указанию Петра I церковнославянский шрифт в изданиях светской тематики был заменен так называемым гражданским шрифтом. Первой книгой, отпечатанной новым шрифтом, была «Геометриа славенски землемерие» 1708 г. В том же году вышли в свет письмовник «Приклады како пишутся комплементы разные», труд по гидравлике «Книга о способах, творящих водохождение рек свободное», наставление по фортификации «Побеждающая крепость» и другие. Книги эти иллюстрированы гравюрами на меди. В годы царствования Петра I в новой столице Петербурге появляются типографии — Санктпетербургская (1710), Александро-Невская (1720), Сенатская (1721). Уже после смерти Петра но во исполнение его замыслов при созданной в 1725 г. Академии наук начинает работать Академическая типография и при ней крупнейшее научное издательство. С 1728 г. здесь начинает выпускаться газета «Ведомости» (с 1730 г. — «Санктпетербургские ведомости»). В 1728 г. в качестве приложения к газете издается первый русский журнал — «Месячные исторические, генеалогические и географические примечания в Ведомостях». С того же года Академия наук регулярно выпускала календари и месяцесловы, издаваемые на латинском языке «Комментарии Санктпетербургской Академии наук» и их резюме на русском языке — «Краткое описание Комментариев Академии наук» (вышла лишь ч. 1 — в 1728 г.). Среди академических изданий первой половины XVIII в. — «Езда в остров любви» П. Тальмана в переводе В. К. Тредиаковского (1730) с первыми русскими печатными нотами светского характера, первая русская книга по изобразительному искусству — «Осно-

вательные правила или Краткое руководство к рисовальному художеству» И. Д. Прейслера (1734), географический труд «Описание о Японе» (1734), альбом «Палаты Санктпетербургской Академии наук, Библиотеки и Кунсткамеры» (1741), парадное, превосходно оформленное, иллюстрированное большими гравюрами на металле «Обстоятельное описание... коронования... императрицы Елисавет Петровны» (1744). С начала 50-х гг. XVIII в. широко издаются труды прославленного русского ученого М. В. Ломоносова (1711—1765) — до конца века вышли в свет 60 его книг.

В конце 60-х — начале 70-х гг. широкое распространение получает сатирическая журналистика. Наибольшим успехом пользуются журналы Николая Ивановича Новикова (1744—1818) «Трутень» (1769—1770), «Пустомеля» (1770), «Живописец» (1772—1773), «Кошелек» (1774). В 70—80-х гг. появляются первые в России частные типографии — в Петербурге около 1771 г. типография И. М. Гартунга, в 1776 г. — типография И. Я. Вейтбрехта и И. К. Шнора, в 1783 г. — типография Ф. И. Брейткопфа, в Москве — около 1783 г. типография Ф. Мейера. 15 января 1783 г. императрица Екатерина II издает указ, разрешающий заводить «вольные типографии», предварительно сообщив об этом местной управе благочиния. Это, на первых порах, способствует оживлению издательской деятельности.

Крупнейшим издателем-профессионалом становится Н. И. Новиков, который в 1779—1789 гг. арендует основанную в 1756 г. типографию Московского университета. Общее количество изданных им книг приближается к 1000 названий. Выпускает он и периодические издания — газету «Московские ведомости», первый русский женский журнал «Модное ежемесячное издание или библиотека для дамского туалета», первый детский журнал «Детское чтение для сердца и разума». Широко издает он произведения переводной художественной литературы — книги Свифта, Мольера, Лессинга, Вольтера, Руссо, Апулея и др.

Во второй половине XVIII в. возникают типографии во многих провинциальных городах России — в 1764 г. в крепости св. Елизаветы (ныне г. Кировоград, УССР), в 1765 г. — в Астрахани и Кременчуге, в 1784 г. — в Клинцах и Ярославле, в 1785 г. — в Калуге, в 1789 г. — в Тобольске, в 1791 г. — в Нижнем Новгороде.

Правительство Екатерины II, напуганное крестьянской войной Е. Пугачева, принимает репрессивные меры против книжного дела. В 1790 г. был конфискован и почти полностью уничтожен тираж «Путешествия из Петербурга в Москву», которое автор — А. Н. Радищев (1749—1802) — напечатал в своей домашней типографии. В 1792 г. был арестован Н. И. Новиков, в 1794 г. — разгромлена провинциальная типография И. Г. Рахманинова, издававшая произведения Вольтера. 16 сентября 1796 г. был издан указ об упразднении частных типографий. Он был отменен лишь 31 марта 1801 г. — по воцарении Александра I, первые годы царствования которого отмечены рядом мероприятий либерального характера.]

# ИСПАНИЯ

Самое значительное испанское издание XVI в. — шеститомная многоязычная Библия, первая из изданий такого рода (так называемая «Комплутенская многоязычная»). В 1508 г. испанский кардинал, глава инквизиции, Франсиско Ксименес основал в Алькале университет для утверждения католического учения, оборудовал для той же цели типографию и призвал сюда печатника Арнао Гиллен де Брокара. Он получил задание напечатать Библию на еврейском, греческом и латинском языках и выполнил эту работу в период с 1514 по 1517 г.

Во второй половине XVI в. главенствующее положение в испанском книгопечатании занял Мадрид, типографский станок появился здесь только в 1566 г. Из Испании книгопечатание распространилось в Америку, где в 1539 г. — в Мексике — были открыты первые типографии.

В 1605 г. Хуан де ла Куэста выпустил в Мадриде первый том «Дон Кихота» М. Сервантеса, одно из ведущих произведений мировой литературы, к которому до настоящего времени постоянно обращаются европейские издатели. Второй том вышел в 1615 г.

В XVIII в. в этой стране работали мастера европейского значения. Период гнета инквизиции и иезуитов не мог ознаменоваться какими-либо значительными свершениями в области книгопечатания. Но Карл III из династии Бурбонов был сторонником Просвещения и предоставил искусству и наукам возможности для свободного развития. Он способствовал также развитию книгопечатания, опираясь в этом на содействие профессора университета Саламаники Переса Байера. При дворе вскоре обратили внимание на молодого одаренного Хоакина Ибарру, родившегося в 1725 г. в Сарагоссе в семье печатника. Он стал придворным типографом и затем печатником Академии. Его работы намного превосходили труды современных типографов. Ибарра испытал влияние Бодони и Баскервилля, но сумел преодолеть это влияние и создал на базе их шрифтов шрифты своего стиля. К тому же он не так последовательно, как они придерживался принципа оформления книг чисто типографскими средствами. Для его изданий скорее характерно использование иллюстраций и книжных украшений. Интересовался он также и техническими новинками.

К числу шедевров, которые позволяют считать его без сомнения лучшим типографом Испании, относится в первую очередь издание Саллюстия 1772 г. на испанском языке, напечатанное созданным Антонио Эспинозой крупным красивым курсивным шрифтом, который не применялся до этого для строчного набора. Оригинальный текст на латинском языке, набранный антиквой в малом кегле, верстался под строчками испанского текста. Это библиофильское издание было напечатано лишь в количестве 120 экземпляров. В 1780 г. вышло так называемое академическое издание «Дон Кихота» в четырех томах с иллюстрациями Антонио Карнисеро; за ним в том же году вышла латинская Библия. В 1783 г. Ибарра присту-

пил к печатанию истории испанской литературы (Biblioteca Hispana, Vetus et Nova). Он умер в 1785 г. во время этой работы, которая была закончена его вдовой. После Ибарры в Испании не было печатников такого масштаба.

В Португалии в 1768 г. была основана государственная типография со словолитней и граверной школой, предназначавшаяся в основном для печатания учебников. Она существует и в настоящее время под названием «Импресану Насьюналь» (Impressão Nacional).

## ДРУГИЕ СТРАНЫ ЕВРОПЫ

Как правило, книгопечатание в малых странах Европы в XVI и XVII вв. проходит те же этапы, что и в ведущих странах: подъем, утверждение тех же стилевых тенденций и, наконец, спад и упадок при все более широком распространении книгопечатания.

В Дании с начала XVI в. до 1510 г. работает печатник Готфред аф Гемен. После него книгопечатание страны ориентируется на свои силы и под воздействием Реформации находит широкое распространение, хотя первоначально многие типографы занимаются своим ремеслом недолгое время и не оседают на одном месте. Датское книгопечатание тесно связано с Германией. Первым немецким печатником в Дании был Ганс Вингаард из Штутгарта. Он поддерживал Реформацию, главным опорным пунктом которой был город Мальмё, где швед Олаф Ульрикссон в 1537 г. напечатал «Катехизис» Мартина Лютера. Следует упомянуть Людвига Дитца, выпустившего в 1550 г. крупнейшее издание того времени — датскую Библию, и Лоренца Бенедикта, который открыл дорогу Ренессансу в Данию. Он работал по заказам двора и пользовался покровительством короля. Бенедикт активно трудился до 1610 г. и выпускал книги, отличавшиеся высоким качеством оформления.

В конце XVI в. известный астроном Тихо Браге содержал частную типографию (1584—1597). Далее книгопечатание развивалось в Дании при менее выгодных условиях, так как состояние книжного дела подрывалось цензурой и перепечатками. В 1660 г. была основана Королевская типография, первым руководителем которой был Генрик Годе. В XVIII в. пользовалось известностью семейство Хёпфнер, управлявшее Университетской и Королевской типографиями. Достаточно важную роль начинает играть семейство немца Эрнста Генриха Берлинга, который поселился в 1732 г. в Копенгагене. Эта фирма существует и поныне. Основанная ею в 1749 г. газета выпускается и в настоящее время. Все еще существует и типография братьев Тиле (основана в 1770 г.) и Ф. Г. Шульца (основана в 1783 г.).

В Швеции в XVI в. одновременно с немецкими уже работают свои, шведские печатники, хотя нередко шведские книги изготавливаются за рубежом. В 1510 г. в Уппсале была открыта печатная мастерская, а в 1526 г. была основана Королевская типография в

Стокгольме, которой руководил немец Георг Рихольфф младший — печатник из Уппсалы. Он вскоре вернулся в Любек, но был снова приглашен для печатания первой Библии на шведском языке. Эта Библия с гравюрами на дереве Георга Лембергера была выпущена в 1541 г. в Уппсале во временно переведенной туда Королевской типографии. После Рихольффа типографией руководил швед Амунд Лаурентссон — один из одареннейших шведских печатников того времени.

В XVII в. книгопечатание в Швеции в отличие от европейских стран, ослабленных Тридцатилетней войной, переживает период подъема и дает ряд превосходных работ. Король Густав Адольф и его дочь Кристина содействуют подъему культуры и поддерживают приехавших из-за границы печатников. Добрую славу завоевывает много лет работавшая в Швеции типография немца Игнация Мойрера, выпустившая в 1645 г. первую шведскую газету. В 1633 г. в Стокгольме поселяется семейство Кейзер, многие поколения которого работают в печатном производстве. Эта фирма достигла большого расцвета и блестяще представляла в XVI в. шведское книгопечатание. При фирме была основана первая в Швеции словолитня. Известного успеха, особенно под руководством немца Хенрика Курио, добивается основанная в 1613 г. в Уппсале Университетская типография. В XVIII в. большим мастером показал себя работавший в Стокгольме голландец Петер Момме (ум. 1772). Он добился неменьшего успеха, чем до него фирма «Кейзер». В это время один из членов известного в Дании семейства Берлинг приехал в Лунд (1745) и стал здесь печатником Академии. Его потомки основывают во многих городах филиалы, открывают, наконец, словолитню и превращают фирму в одну из наиболее значительных в стране. Эта фирма существует и поныне. В конце XVIII в., после того как в Швеции утвердились немецкие и голландские влияния, здесь зарождается интерес к французскому искусству оформления книги.

В Норвегии в середине XVII в. была всего одна типография, которая просуществовала недолго. Лишь в XVIII в. книгопечатание нашло здесь известное распространение.

Финляндия первоначально снабжалась печатной продукцией из Швеции. Только в середине XVII в. в Або при местном университете была организована типография. Вскоре она была расширена, на этот раз на средства церкви. В XVIII в. эта типография из-за военных событий дважды переводилась в Стокгольм, и Финляндия оставалась в течение какого-то времени до восстановления ее в 1750 г. без типографии. Существовала еще типография в Выборге, но она была уничтожена во время Северной войны.

В Польше в XVI в. быстро распространяется книгопечатание. Типографии создаются во многих городах; к середине XVII в. они работают уже в шестидесяти населенных пунктах. Этому благоприятствовал расцвет литературы и науки в Польше и широкая свобода печати. Цензура, притом весьма поверхностная, существовала лишь для книг богословского содержания, что открывало дорогу протестантизму, который оказывал оживляющее влияние на

книжное искусство. Ведущим центром книгопечатания был Краков, где в это время работало более 20 типографий. После 1499 г. здесь начал свою деятельность типограф Ян Галлер (ок. 1467—1525) из Ротенбурга. Уже с 1490 г. он работал в качестве книготорговца и издателя и поставил дело на широкую ногу. Галлер присоединил к своему предприятию бумажную фабрику, по его заказам в Германии работали другие печатники; он содержал агентов, занимавшихся сбытом его продукции. Кроме книгопечатания он проявил себя и в других областях. До его смерти в 1525 г. принадлежавшая ему типография выпустила приблизительно 250 книг, в том числе и книги на польском языке. В 1515 г. вышел в свет «Краковский требник» (Missale Cracoviense) — роскошное издание, напечатанное на пергамене в две краски, красную и черную, набранное крупным шрифтом с инициалами, раскрашенными от руки. Он пригласил в Краков жившего в Метце Каспера Хохфедера (ум. ок. 1517), который непродолжительное время работал в его типографии. В 1509 г. также по его приглашению приехал баварец Флориан Унглер (ум. 1536), поселившийся в Кракове и в 1522 г. открывший здесь собственную типографию, которая завоевала широкую известность высоким качеством своих изданий.

С большим успехом работал в Кракове Иероним Виетор (ок. 1480 — ок. 1546). Он учился в краковском университете, а затем в Вене открыл издательство и типографию. Ему принадлежал также книжный магазин в Кракове, снабжавший литературой студентов. Позднее он полностью перебрался в этот город и основал здесь в 1517 г. другую типографию, выпускавшую книги светского содержания, в том числе и польские, отличающиеся тщательной редакцией и высоким качеством печати. В его работе встречались некоторые трудности, но он пользовался покровительством короля, и дела его в целом шли хорошо. Имели большое значение его связи с Венгрией. Вначале он сотрудничал с Унглером и Шарфенбергом и в 1521 г. выпустил старейшую польскую книгу «Разговор короля Соломона с Мархольтом» (Rozmowy króla Salomona z Marcholtem). После смерти И. Виетора в 1546 г. его вдова еще несколько лет управляла фирмой.

В течение всего XVI столетия особенно активно работали в книжном деле различные ветви семьи потомственных печатников Шарфенбергов. Они выпустили ряд замечательных изданий на польском языке, в том числе первую полную польскую Библию, напечатанную в типографии Марека Шарфенберга в 1561 г. Шарфенберги имели филиалы и в других городах. Так Миколай Шарфенберг (1519—1606) содержал единственную в XVI в. типографию Варшавы, где он печатал произведения польского поэта Яна Кохановского.

Европейскую известность завоевала основанная в 1550 г. типография Лазаря Андрысовича. С 1577 г. здесь стал работать его сын Ян (1550—1613). Оба были замечательными типографами и их продукция была не хуже великолепных образцов, выпущенных их знаменитыми коллегами во Франции и Нидерландах.

Образованный сын Андрысовича пользовался благосклонностью короля, получил дворянство и с 1587 г. принял фамилию Янушовский. Он издавал произведения своего друга Яна Кохановского. В 1603 г. его типография перешла в другие руки и просуществовала до 1618 г. Наряду с группой протестантских печатников в Кракове работал Матеуш Зибенейхер (ум. 1582). Его типография была открыта в 1557 г. и просуществовала до 1621 г. Главным творением Зибенейхера была иллюстрированная превосходными гравюрами на дереве «Польская хроника» Мартина Бельского (1597). Сам Матеуш Зибенейхер добился большого богатства и известности, а его сын Якуб (ум. 1604) сумел сделать фирму знаменитой.

В XVII в. в Кракове процветала типография семейства Пиотрковчик, основанная в 1570 г. Ученый Анджей Пиотрковчик (ок. 1581—1645), сын основателя фирмы, стал королевским печатником, затем занимал и некоторые другие высокие должности. В 1673 г. типография перешла к университету. И в Польше в XVII в. обозначились общие для всей Европы явления упадка. Влияние иезуитов крепло, и свобода книгопечатания все более ограничивалась. В Кракове качеством своей продукции выделялись типография Францишека Цезаря, просуществовавшая до 1730 г., семейства Шедель (до 1707) и Мацея Енджеёвчика (до 1654).

Достаточно активными были в XVI и XVII вв. различные антикатолические группы. К ним относилась община богемских братьев в Лиссе, которая выпускала большое количество польских, чешских, латинских и немецких книг. Следует выделить сочинения чешского педагога Я. А. Коменского, ректора школы в Лиссе. Протестантских типографий было особенно много в Литве и Вильне. В 1522 г. в Вильне поселился белорусский просветитель Франциск Скорина, во второй половине XVI в. здесь работала завоевавшая широкую известность типография князя Радзивилла, и наряду с протестантами действовали различные другие религиозные группы: иезуиты, пияры, базилиане. Социниане (сторонники Фауста Социна) содержали в Кракове и Ракове близ Радома типографии, выпускавшие превосходные издания. Управляющим обеих типографий был Алексы Родецкий (ок. 1540—1606). Следует отметить также ряд монастырских типографий, наиболее значительная из которых принадлежала павликанскому монастырю в Ясна Гура близ Ченстохова.

Из многочисленных польских городов с развитым книгопечатанием можно выделить следующие:

В Познани книгопечатание было введено в 1577 г. «бродячим» печатником Мельхиором Нерингом (ум. 1587). Наиболее плодовитым типографом Познани был Ян Вольраб, который работал здесь с 1578 г. Типография, основанная им и перешедшая затем в другие руки, существовала до 1679 г.

Во Львове действовали украинские типографии. Наиболее значительной из них была типография Ставропигийского братства при церкви Успения богоматери, работавшая с 1591 по 1798 г. Иезуиты

также содержали типографию, которая просуществовала здесь до второй половины XVIII века.

В Варшаве после закрытия шарфенберговского филиала новая типография была открыта только в 1620 г. Добился широкой известности варшавский печатник Петр Элерт. Он был музыкантом, но в 1643 г. получил привилегию на выполнение печатных работ. После смерти фирма перешла к его вдове и наследникам, затем — к К. Ф. Шрейберу и, наконец, за долги была продана ордену пияров, ратовавшему за развитие народного образования. В 1694 г. пияры скупили все старые привилегии, присоединили к ним новые и получили в свое владение типографию; она в XVIII в. одно время была единственной в Варшаве. Во второй половине столетия она была расширена и оснащена новыми шрифтами, купленными у Брейткопфа. Наряду с пиярами в период с 1717 по 1795 г. в Варшаве содержали типографию иезуиты. Во второй половине столетия здесь действует еще ряд других предприятий, например, газетная типография Петра Дюфура.

Еврейское книгопечатание было в основном сосредоточено в Люблине. Этот город был центром еврейской учености в восточной Европе. Первопечатником был Калоним бен Мардохай Яффе (ум. 1603), который участвовал в выпуске «Талмуда» в 1559—1576 гг. За ним последовали другие, в том числе и христианские, печатники. В XVIII в. главенствующей стала иезуитская типография, носившая название королевской и республиканской. В Замостье близ Люблина в 1593 г. при основанной здесь Академии была открыта типография, действовавшая до начала XIX в. В целом можно констатировать, что политическая неразбериха, царившая в стране в XVIII в. и закончившаяся разделом Польши, отразилась на состоянии книгопечатания.

В Богемии в XVI в. ведущее место в области книгопечатания заняла Прага. Здесь врач из Белоруссии Франциск Скорина в 1517—1519 гг. выпустил набранную кирилловским шрифтом Библию на церковнославянском языке. Отличны ее типографское оформление и качество иллюстраций. Скорина не остался в Праге. С 1522 года он работал в Вильне, где выпустил Апостол и «Малую подорожную книжку». Чешское книгопечатание достигает расцвета во второй половине столетия. Во многих местах открываются новые типографии, в связи с чем резко увеличилось число печатников и вырос объем продукции, которая в своем большинстве не поднималась над средним уровнем. Вначале под давлением цензуры происходит спад книжной культуры, но Павел Северин, к которому в 1520 г. перешла основанная его отцом Яном типография, сумел тем не менее выпустить такие роскошные издания, как Библии 1529 и 1537 гг. К числу первых пражских мастеров книгопечатания относится Микулаш Конач из Ходишкова, человек богато одаренный. Королевским печатником стал Варфоломей Нетолицкий, получивший множество привилегий и во времена запрета печати при короле Фердинанде с 1547 по 1562 г. — единственный пражский типограф. В 1549 г. его компаньоном стал Иржи Мелантрих Рождялов-



БІБЛИЯ РУСКА
ВЫЛОЖЕНА ДОКТОРОМЪ
ФРАНЦИСКОМЪ СКОРИНОЮ
ИЗСЛАВНАГО ГРАДА ПО
ЛОЦЬКА, БОГУ КОЧТИ И
ЛЮДЕМЪ ПОСПОЛИТЫМЪ
К ДОБРОМУ НАУЧЕНИЮ :-

*Библия руска. Прага: Франциск Скорина, 1517—1519.*
*Титульный лист.*

ский из Авентина, а с 1552 г. он уже владелец фирмы. Это был широко образованный человек. Он учился в Праге, затем перебрался в Германию и Швейцарию и особенно внимательно изучил предприятие Фробена в Базеле. По его образцу он оборудовал свою типографию, приобрел большое количество шрифтов и выпускал хорошо оформленные, чисто отпечатанные и богато декорированные книжными украшениями издания вполне европейского масштаба. Тем не менее И. Рождяловского сумел превзойти его последователь, тоже ученый, Даниэль Адам из Велеславина, ставший в конце концов, архитипографом. В начале Тридцатилетней войны предприятие распалось.

В результате деятельности религиозных сект, в особенности общины богемских братьев, книгопечатание нашло распространение и за пределами Праги. Наиболее качественно работают именно те типографии, которые были связаны с общиной «братьев» и, как правило, содержались в тайне.

Тридцатилетняя война настолько сильно подорвала чешское книгопечатание, что весь период после войны и вплоть до XVIII в. вряд ли достоин упоминания. Известную роль играет в XVII—XVIII вв. управляемая иезуитами Академическая типография в Праге.

В начале XVIII в. открыл типографию Карел Франтишек Розенмюллер. Дело было поставлено им на широкую ногу. Типография до девяностых годов оставалась во владении этой уважаемой семьи и выпускала характерные для того времени представительные и солидные издания. В 1741 г. она стала придворной. Однако наибольшего успеха добился печатник Ян Непомук Фердинанд Шёнфельд. Начав в 1770 г. с малого, он в результате своей настойчивости стал университетским печатником и построил богато оснащенное предприятие. Оно принесло ему широкую известность, но после его смерти быстро пришло в упадок. С 1776 г. активную деятельность в чешско-национальном духе развила Типография средней школы.

Когда после битвы под Мохачем в 1526 г. бо́льшая часть Венгрии была захвачена турками, развитие книгопечатания здесь надолго остановилось. В Буде стали снова печатать книги лишь после ухода турков. В страну поступало большое количество иностранных книг, в основном из Вены. Даже венгерские книги часто печатались за границей. Так в 1527 г. в Кракове появилась первая книга, грамматика, которая содержала тексты на венгерском языке. Издал ее Иероним Виетор, который и позднее неоднократно выпускал венгерские книги. В Германштадте (ныне г. Сибиу в Румынии) типография существовала с 1529 г. С 1535 г. в Брашове работала типография реформатора Иоганна Гонтеруса. Обе эти типографии не печатали книг на венгерском языке. Первой книгой, напечатанной в Венгрии на венгерском языке, был Новый завет, выпущенный в 1541 г. типографией Томаша Надашди в Уйсигете. Эта типография была основана в 1563 г., служила Реформации и управлялась различными мастерами, находящимися в зависимос-

ти от И. Виетора из Кракова. Немецкие печатники в Зибенбюргене также стали выпускать книги на венгерском языке. В Клаузенбурге (ныне г. Клуж в Румынии) открыл мастерскую приехавший из Виттенберга Каспар Хольтей. Он работал в течение некоторого времени с Георгом Гофгрейффом и среди прочих книг издал на венгерском языке большой и малый «Катехизисы» Мартина Лютера (1550) и Библию.

С 1560 г. оживилось венгерское книгопечатание в Дебрецене, но вскоре конкуренцию своим венгерским коллегам стал составлять Рафаэль Гоффгальтер. Гоффгальтер много путешествовал: он родился в Польше, работал в Нидерландах, в Цюрюхе и длительное время — в Вене. Там он был владельцем достаточно крупного предприятия. Будучи книготорговцем, он знал в то же время граверное и словолитное дело и сотрудничал с художниками. Уже в Вене он печатал венгерские книги. В 1565 г. он начал работать над изданием венгерской Библии, но затем переехал в Гроссвардейн и оттуда — в Карлсбург. Там он, якобы, был придворным печатником зибенбургского князя.

К этому времени типографии имеются уже во многих других венгерских городах; книгопечатание распространяется бродячими печатниками по всей стране. Особенно часто меняли место жительства и даже вынуждены были укрываться в деревнях печатники-протестанты, которых поддерживало враждебное правительству дворянство. Скрываясь от властей, они вынуждены были искать рынки сбыта. Тем не менее многие из них достигли значительных успехов, как, например, Петер Борнемис, который издал сборник проповедей и собирался напечатать венгерскую Библию. Работу эту закончил его преемник поляк Валентин Мантсковит в 1590 г. в деревне Вижолы. Если Гоффгальтер заигрывал с протестантами, и с католиками, то католики однозначно придали антиреформаторское направление типографии венских иезуитов, приобретенной Николошом Телегеди в 1575 г. и переведенной в Трнаве. Она выросла потом в знаменитую университетскую типографию, которая издавала в основном научные книги на латыни, но печатала также и литературу на венгерском языке. Выпускаемые здесь популярные календари служили делу народного образования. В XVII и XVIII вв. книги этой типографии, имевшей свою словолитню, отличались превосходными иллюстрациями. В это время она находилась под сильным голландским и немецким влиянием. В 1773 г. был выпущен альбом образцов шрифтов, типография была передана государству, перенесена в Буду и стала функционировать в качестве университетской.

В XVI—XVII вв. в Северной Венгрии работали преимущественно немецкие печатники. Давид Гутгезель открывает в Бартфельде (ныне Бардейов) большую типографию. В 1598 г. она переходит к Якобу Клёссу, который передал ее, в свою очередь, городу, а сам основал в Лойтшау другую, столь же значительную типографию. Это предприятие покупает в 1664 г. Я. Бройер, известный своими шрифтами, среди которых были и греческие. Дебрецен становится

к тому времени ведущим центром книгопечатания Венгрии, и вплоть до XVIII в. здесь работает ряд способных мастеров. В 1630 г. одна из типографий переходит к городу. Из числа других центров книгопечатания следует выделить город Шарошпатак, где работала книжная типография, сыгравшая определенную роль в развитии венгерской литературы.

Все эти протестантские национальные устремления пресекались или вмешательством иезуитов, как это было, например, в 1672 г., когда они сумели получить в свои руки типографию в Шарошпатаке, или мерами, принимаемыми Габсбургами. В целом венгерское книгопечатание в эту эпоху остается на ремесленном уровне и отражает общий для всей Европы XVII в. упадок. Венгерские авторы часто печатают свои книги за рубежом. Лишь изредка тот или иной мастер стремится повысить качество художественного оформления книг. К таким мастерам относится Абрагам Кертес, работавший с 1640 г. в Гроссвардейне. Он учился в Бельгии, владел искусством гравирования пунсонов и применял в своих книгах красивые голландские шрифты. Он начал работать над большой венгерской Библией, затем бежал от турок в Клаузенбург, где в 1661 г. закончил эту работу. Умер он в 1667 г. в Германштадте. Его типография позже перешла к сторонникам Реформации в Клаузенбурге и стала собственностью Надя-Еньеде (Страсбург).

Самым значительным венгерским гравером пунсонов шрифтов был Миколаш Тотфалуши Киш. Реформированная церковь направила его в Амстердам, где он корректировал печатавшуюся там венгерскую Библию. Он обучился книгопечатанию и гравированию пунсонов и завоевал европейское признание, изготовив превосходные пунсоны для еврейских, армянских и грузинских шрифтов, причем армянские и грузинские шрифты изготавливались впервые. В Клаузенбурге, куда Тотфалуши вернулся в 1690 г., он подвергался преследованиям, которые мешали его работе и вызвали его преждевременную кончину.

Указ о введении цензуры 1715 г. сильно ограничил венгерское книгопечатание. Снова книги печатались за границей. В Дебрецене искусство книгопечатания пришло в упадок, и типографам приходилось преодолевать множество трудностей. Некоторые типографии в стране работали без привилегий.

В 1724 г. в Буде поселился Иоганн Себастьян Ландерер — первый печатник, обосновавшийся здесь после изгнания турок. По всей вероятности, он приехал из Вены. Ландерер стал основоположником большой династии типографов, которой принадлежали типографии в Пеште, Прессбурге и Кашау. Династия вплоть до XIX столетия занимала прочные позиции в венгерском книгопечатании. Иоганн Михаэль Ландерер купил в Прессбурге хорошо оборудованную типографию Ройера, где печатал «Прессбургскую газету» (Preßburgerzeitung), а затем приобрел еще и иезуитскую типографию в Кашау. Людвиг Ландерер в Венгрии внедрил плоскопечатную машину.

[Румынским первопечатником был «мних и священник» Макарий, который повелением Радула — воеводы «всея земли Угровлахийской» — напечатал Служебник, датированный 10 ноября 1508 г. Иногда утверждают, что это тот самый Макарий, который в 90-х годах XV в. работал в Черногории, но это не так. Служебник напечатан кирилловским шрифтом, использовавшимся в Румынии вплоть до XIX столетия. Имя Макария мы находим еще в двух первопечатных славянских книгах — Октоихе 1510 г. и Четвероевангелии 1512 г. Историки предполагают, что первая румынская типография находилась в Тырговиште.

Затем книгопечатание на румынских землях прекращается до 40-х гг. XVI в., когда возникает типография в городе Сибиу. Здесь в 1544 г. Филипп Молдованин печатает румынский Катехизис и в 1546 г. славянское Четвероевангелие.

Крупнейшим румынским типографом XVI в. был дьякон Кореси, основавший типографию в городе Брашове. В 1557 г. он выпустил Осмогласник, в 1560—1561 гг. румынское, а в 1562 г. славянское Четвероевангелие. Им напечатано и множество других славянских, румынских и славяно-румынских богослужебных книг. Кореси работал до начала 80-х гг.; после его смерти типография перешла к его сыну Шербану, печатавшему до 1588 г.

Некоторые издания Кореси — например, «Минея избранная» (1580) — хорошо иллюстрированы и обильно орнаментированы.

В 1582 г. иеромонах Лаврентий основал типографию в монастыре Иоанна Крестителя около Бухареста и напечатал здесь Четвероевангелие.]

В 1544 г. в Сибиу был издан не сохранившийся в настоящее время лютеровский Катехизис. В конце XVI в. Зибенбюрген стал снабжать Валахию печатной продукцией на румынском языке. Наряду с этим вплоть до XVIII в. для определенных видов литературы все еще использовались рукописные книги.

В первой половине XVII в. снова возрождается книгопечатание в Валахии и в Молдавии. Его развитие было поддержано князьями. Киевский митрополит Петр Могила (1596—1647) снабдил румынские типографии шрифтами и оборудованием и отправил в Румынию печатников. В процессе возрождения книгопечатания румынский язык стал преобладать в отечественной литературе над церковно-славянским. Наиболее значительным изданием этого времени была первая полная Библия на румынском языке. Она вышла в свет в 1688 г. в Бухаресте, где с 1678 г. находилась Митрополичья типография, просуществовавшая до 1827 г. Румынские типографии сыграли большую роль в распространении христианской литературы в районах Ближнего Востока, занятых турками, в особенности в Греции. Книги печатались в Румынии также греческими, арабскими и грузинскими шрифтами. Однако высшие слои общества пользовались светской литературой, издаваемой в западных странах. Только в 1817 г. в Бухаресте была выдана привилегия первой частной типографии.

В XVIII в. развивается книжное дело в Швейцарии. Оживление литературной деятельности также дает пищу книгопечатанию. Издаваемые здесь книги представляют интерес не только благодаря своим литературным и научным достоинствам (следует вспомнить поэта и естествоиспытателя Альбрехта фон Галлера (1708—1777) и дискуссию по вопросам литературы между Иоганном Христофом Готшедом, Иоганном Якобом Бодмером и Иоганном Якобом Брейтингером), но также в связи с их художественным оформлением. С этой точки зрения интересны в первую очередь различные книги поэта и художника Саломона Гесснера (1730—1788) на немецком и французском языках, украшенные красивыми виньетками в стиле рококо, гравированными на меди самим автором. Гесснер сотрудничал с издательством «Орелл унд Кампе», которое слилось с давно существовавшей фирмой «Фрошауер» и существует в настоящее время под названием «Орелл Фюссли Ферлаг».

# Технизация книгопечатания



# ОСНОВНЫЕ ЧЕРТЫ РАЗВИТИЯ

В начале XIX в. отмерла старая культура книги, носившая в целом ремесленный характер, несмотря на то что уже в XV в. в книжном деле начали появляться крупные предприятия. С изобретением и внедрением новых машин и фотомеханических способов репродуцирования начинается новый этап развития. Технические достижения стали в условиях капиталистического производства основой современного книжного дела, хотя первоначально они послужили причиной его упадка. Впрочем, причина была не только в них; объяснение следует искать также в характерном для того времени развитии экономики, общественных отношений и искусства. Технизация книгопечатания — лишь частное явление процесса, одинаково затрагивавшего все области экономики. Она была необходима для того, чтобы книжное производство могло идти в ногу с остальными отраслями производства. Машинный способ изготовления книг позволяет произвольно увеличивать количество производимой продукции и удешевлять ее. Книга становится массовым товаром, предметом торговли. Изготовление печатной продукции индустриальными методами осуществляется теперь или отдельными крупными производствами, такими как издательства, полиграфические предприятия, словолитни или комплексной организацией, издательской фирмой, объединяющей издательство, типографию, переплетное и словолитное предприятия, в то время как книжная торговля развивается самостоятельно. Прежние цеховые формации сменяются профессиональными объединениями внутри классов, антагонистически противостоящих друг другу в капиталистическом производстве. Работа предприятий определяется в первую очередь гонкой за прибылями предпринимателей и их конкурентной борьбой; новые изобретения в области книгопечатания рассматриваются как средства повышения производительности и увеличения прибылей. И, наоборот, в большей или меньшей степени пренебрегают духовными и художественными ценностями, носителем которых является книга. В результате внедрение выдающихся достижений техники на капиталистической основе привело к снижению уровня культуры книги.

Этот упадок отражает особенности развития капиталистического общества; буржуазия стала господствующим классом, навязывавшим свои вкусы. Она не наследует культурные традиции прошлого, и это становится особенно заметным после периода грюндерства. Для буржуазии характерно гипертрофированное желание проявить себя, чем-то выделиться. Она использует достижения просвещения и искусства прошлого для драпировки своей псевдокультуры, не понимая их истинной ценности. В области книжного производства это выразилось в издании крупноформатных роскошных фолиантов, которые внешне имитируют выдающиеся работы старых мастеров, но в большинстве случаев неудовлетворительны с точки зрения технического и художественного исполнения. С другой стороны организованный пролетариат требовал права на об-

разование, что было связано с необходимостью создания более дешевой и содержательной книги. В результате появились недорогие серии, которые, начиная с 1867 г. выпускались издательством «Реклам». В начале XX в. малоформатные книжечки издательства Инзель-Ферлаг уже оформлялись в соответствии с требованиями книжной культуры того времени, но по содержанию отвечали вкусам буржуазии.

В этот период книжное оформление определяется модными стилевыми тенденциями. Они выросли из одряхлевшего романтизма. Его любовь к старогерманским образцам воплощает эти тенденции сначала в поэтизирующей манере изображения, а затем — в обращении к искусству эпохи Возрождения, что вызвано главным образом влиянием прерафаэлитов. Подчеркнутая глубина чувств романтизма здесь мельчает и вырождается в иллюстрации в сентиментальной, слащавой и аффектированной манере, в то время как книжные украшения приобретают эпигонски-эклектический характер и часто кажутся непомерно пышными. Типографское оформление ухудшается в результате применения манерных декоративных шрифтов, смешения стилей и неоправданного применения старых шрифтов, причем чаще всего используются шрифты Дидо и Бодони, Брейткопфа и Унгера.

Но XIX в. — это век не только технизации, но и науки. Особого развития достигли естественные и исторические науки. Часто предпринимаются коллективные издательские акции, в свою очередь выливающиеся в важные публикации, в издании которых участвуют целые поколения. Это, например, «Памятники истории Германии» (Monumenta Germaniae historica), «Немецкий словарь» братьев Гримм и различные многотомные энциклопедии. Одновременно появляются первые работы по научному социализму, например, «Капитал» Карла Маркса или такое программное произведение, как «Коммунистический Манифест», имевшее всемирное значение.

В области поэзии ни одно выдающееся произведение не было удостоено оформления, превышающего скромный средний уровень, и не наблюдается той заботы авторов, издателей и печатников об оформлении книги, которая обеспечила столь солидный внешний вид изданиям классиков в XVIII в. В XIX в. первые издания чаще всего выпускались в весьма неприглядном виде, на плохой бумаге, в плохом типографском оформлении, нередко с грязно напечатанными иллюстрациями. В области беллетристики книгу иногда выручают иллюстрации известных графиков. Иллюстрированной детской книжке, которая к концу столетия превращается в книжку-картинку, стали уделять внимания больше, чем когда-либо раньше.

Публицистический характер и актуальность газет и журналов в XIX в. способствуют росту их значения наряду с книгой. В акцидентной печати в связи с современными формами хозяйствования и характерной для капитализма конкурентной борьбой для полиграфического производства открывается широкое и важное поле деятельности.

Среди центров книгопечатания в Германии ведущее место занимает Лейпциг; быстрыми темпами развивается Берлин; значительные полиграфические фирмы находятся во Франкфурте-на-Майне, Штутгарте и Мюнхене.

## ПЕЧАТНАЯ МАШИНА

Изобретение плоскопечатной машины в начале XIX в. открыло путь к современному полиграфическому производству. В качестве необходимого дополнения к ней выступает изобретенная незадолго до нее и ко времени появления плоскопечатной машины улучшенная бумагоделательная машина, которая обеспечивает типографское дело необходимым количеством бумаги. Плоскопечатная машина — первое со времен Гутенберга изобретение в области книжного дела, позволившее существенно изменить процесс печатания. До этого производились лишь незначительные изменения типографского станка, связанные с заменой деревянных конструкций железными. По заказу базельского типографа Фридриха Вильгельма Гааза в 1772 г. важнейшие части станка были сделаны из железа, а в 1800 г. лорд Стэнхуп изготовил цельнометаллический станок, в котором был усилен натиск, что позволило печатать одновременно две страницы в формате «в лист». В 1820 г. Х. В. Н. Динглер в Цвайбрюккене создал станок системы «Вашингтон»; в нем винт был заменен кривошипно-шатунным механизмом.

В отличие от этих станков плоскопечатная машина позволила в корне изменить процесс печатания, так как ее работа была основана на совершенно ином принципе. Изобрел ее Фридрих Кёниг. Он родился в 1774 г. в Эйслебене, до 1794 г. обучался у Брейткопфа в Лейпциге, затем, отказывая себе во всем, занимался математикой, механикой и естественными науками, и в 1802 г. в Зуле предпринял первую попытку создать печатную машину. Финансовые затруднения не позволили ему осуществить свой проект; он не нашел поддержки ни в Лейпциге, ни в Вене, ни в Петербурге. Без средств он приехал в Англию, работал в Лондоне печатником и книготорговцем, пока, наконец, ему не удалось установить связи с известным типографом и издателем Томасом Бенсли, заключившим с ним договор на изготовление печатной машины. С помощью механика Фридриха Андреаса Бауэра (1783—1860), с которым он познакомился в Лондоне, Кёниг сконструировал в 1811 г. тигельную машину, работавшую по известному в то время принципу, и в 1812 г. — первую машину с печатным цилиндром.

Еще в 1790 г. англичанин Уильям Никольсон запатентовал схему печатной машины с цилиндрами, Кёниг же самостоятельно создал на ее базе реально работающую конструкцию. Здесь натиск осуществлялся не посредством винта и тигеля, а с помощью вращающегося цилиндра. Цилиндр подводит запечатываемый бумажный лист к печатной форме, которая движется под ним возвратно-

поступательно и на которую красочным аппаратом, состоящим из ряда валиков, наносится краска.

Вначале Кёниг сконструировал плоскопечатную машину, где процесс вращения цилиндра был разбит на три фазы, прерываемые каждый раз выстоем. За каждую фазу печатная форма один раз проходит под цилиндром и запечатывается один лист. Так как во время возвратного движения формы в этой машине печать не производилась, Кёниг построил другую модель — с двумя цилиндрами, в которой этот недостаток был устранен и производительность была удвоена. В 1814 г. он передал первые две построенные им двухцилиндровые машины основателю газеты «Таймс» (Times) Джону Вальтеру. Последний был в восторге от изобретения и в ночь с 28 на 29 ноября отпечатал весь тираж газеты на машине, посвятив этому событию передовую статью номера. В 1816 г. Кёниг построил машину для печати с лица и оборота, которая за один прогон запечатывала две стороны листа. При этом был одновременно найден принцип построения плоскопечатной машины с постоянно вращающимся цилиндром. Таким образом Кёниг стал конструктором всех и сегодня еще существующих типов плоскопечатных машин.

Поссорившись со своим партнером Бенсли, Кёниг покинул Англию и в 1817 г. совместно с Бауэром основал в здании монастыря Оберцелль близ Вюрцбурга первую немецкую фабрику печатных машин. Этой завоевавшей впоследствии широкую известность фирме «Кёниг унд Бауэр» вначале пришлось преодолеть многочисленные технические трудности. В 1823 г. она поставила первую машину для двухсторонней печати в Берлин, где 25 июля на ней была напечатана газета «Гауде унд Шпенерше Цайтунг» (Haude und Spenersche Zeitung). В 1827 г. развивший энергичную деятельность изобретатель присоединил к своему предприятию бумажную фабрику, но уже в 1833 г. он скончался. Бауэр с успехом продолжал руководить фирмой, постоянно улучшая выпускаемые ею машины. Фирма существует и сегодня и завоевала себе мировую известность.

## РОТАЦИОННАЯ МАШИНА

Идея ротационной машины уже выдвигалась В. Никольсоном и Ф. Бауэром. Она заключается в том, что в машине имеется не один цилиндр, служащий для придавливания бумаги к форме, а два, из которых один предназначен для получения натиска, а на втором смонтирована форма, не совершающая здесь, таким образом, возвратно-поступательного движения в горизонтальной плоскости, как в машинах Кёнига. К цилиндрам, вращающимся во встречных направлениях, подводится сматываемый с роля запечатываемый материал, причем роль вращается со скоростью, равной числу оборотов цилиндров. После печати бумажное полотно разрезается в самой машине и листы фальцуются. Такие машины,

предназначенные для работы на самых высоких скоростях, служат для типографской печати газет, однако ротационный принцип используется и в других способах печати — в офсете и в глубокой печати. На таких машинах могут обрабатываться и листовые материалы.

После ряда неудачных попыток, предпринятых различными изобретателями, Август Эпплегет построил в 1846 г. для газеты «Таймс» первую машину такого типа, которая печатала со скоростью 12 000 оттисков в час. В результате ряда усовершенствований, выполненных американцами Ричардом Хоэ, Уильямом Буллоком и французом Ипполито Маринони, по заказу владельца газеты «Таймс» была построена названная в его честь «Вальтеровская печатная машина» для двухсторонней печати, конструкция которой была уже настолько совершенной, что она послужила прототипом современных моделей. В течение последующих десятилетий этот тип печатных машин все время совершенствовался и в этом ведущая роль принадлежала немецким фирмам, таким, как «Машиненфабрик Аугсбург-Нюрнберг», выпустившей в 1872 г. первую ротационную машину, «Кёниг унд Бауэр», «Гуммель» в Берлине и «Машиненфабрик Франкенталь». Были созданы модели, работающие с двумя и более полотнами или печатавшие в двойном формате. Сегодня можно составлять машины из любого числа печатных секций, которые в пределах, допускаемых прочностью бумаги на разрыв, могут печатать газеты любого объема на самых высоких скоростях.

Кроме плоскопечатных и ротационных машин в настоящее время для определенных целей, чаще всего для печати в малых форматах и небольшими тиражами, используются тигельные печатные машины. Первая такая машина с ручным приводом была в 1830 г. изготовлена Айзеком Адамом в Бостоне («Бостонка»). В ней печатная форма закреплена на вертикальном основании, а тигель с бумажным листом, находившийся в исходном положении под углом к плоскости формы, перемещается в положение параллельно форме и всей поверхностью прижимается к ней. Машина, оснащенная механическим приводом, была выпущена во многих модификациях, последние были оборудованы автоматическими системами подачи и приемки листов.

## НАБОРНАЯ МАШИНА

Рост скоростей печатных процессов, явившийся следствием появления плоскопечатной машины, потребовал повышения производительности во всех других процессах полиграфического производства. Наряду с плоскопечатной и словолитной машинами появилась необходимость в наборной машине. Ее создание поставило перед изобретателями, гораздо более трудные проблемы, так как, механизируя набор, надо было механизировать и ручные операции,

связанные с необходимостью производить далеко непростые расчеты, как, например, при выполнении выключки строк.

Рационализировать этот процесс пытались еще в XVII в. В XVIII в. была выдвинута идея отливать как одно целое слоги и слова, наиболее часто повторяющиеся. До XX в. продолжались попытки использовать эти так называемые логотипы. Француз Ф. Барлетти де Сен Поль впервые пытался применить на практике изобретенную им в 1774 г. систему. Англичанин Генри Джонсон экспериментировал с логотипами с 1778 г., получил патент и продал его Джону Вальтеру, применившему эту систему для набора газеты «Таймс». Из многочисленных логотипных систем XIX в. наиболее совершенной была система венского наборщика Леопольда Вайсса, использование которой было, однако, связано со значительными трудностями. Одновременно с этим предпринимались попытки механизировать ручной набор.

[Первое известие о механизации наборного процесса относится к 1783 г. Речь идет о сооруженной в Петербурге для Академической типографии машине, непосредственно изготовлявшей матрицу текстовой формы. Широкие исследовательские и конструкторские поиски в области механического набора начались в XIX в.]

Вплоть до XX в. около 200 изобретателей занимались этой проблемой, и в настоящее время продолжают поступать предложения по совершенствованию наборного процесса и патентуются новые изобретения. Первый патент на наборную машину был выдан в 1822 г. англичанину Уильяму Чёрчу. Машина не получила применения, хотя изобретатель и нашел правильный принцип решения задачи. Появившиеся в последующие десятилетия модели были в основном построены по принципу разделения рабочего процесса на три этапа. Машина обеспечивала лишь сам набор, выключка производилась вручную, а для разборки существовал отдельный аппарат. Таким образом, для машинного набора необходимо было иметь как минимум трех человек, а иногда и больше. Многие изобретатели не смогли реализовать свои идеи из-за финансовых затруднений или потому, что их машины явно не годились для длительной работы и для изготовления большого количества продукции. Некоторые же машины, которые все-таки были построены, не нашли широкого применения.

[Первой машиной, работавшей в типографии, стал «Пианотип», запатентованный англичанами Дж. Юнгом и А. Делькамбром в 1840 г. Имеются сведения, что действительным изобретателем этой машины был Г. Бессемер (1813—1898), прославивший свое имя созданием известного способа получения стали.]

Применялась в типографиях и наборная машина Кастенбайна. Ее изобретателем был бедный, чахоточный наборщик, снимавший в Париже мансарду совместно с немецким коммерсантом Карлом

Кастенбайном. После его смерти Кастенбайн завершил работу. В 1869 г. он получил на нее патент, основал мастерскую по изготовлению наборных машин, а в 1871 г. «Таймс» приобрела первые машины, которые использовались для набора газеты до 1908 г. Машина нашла применение также в других странах Европы и в Америке. Наборный аппарат работал от клавиатуры, выключка производилась вручную, но разборочный аппарат уступал в скорости наборному аппарату. И здесь необходимо было иметь трех-четырех человек обслуживающего персонала.

Первым, кто создал машину, работавшую комплексно, был американец Джеймс В. Пейдж. Но машина была настолько сложной, а затраты на ее изготовление настолько велики, что она не нашла практического применения.

По меньшей мере одну рабочую единицу удалось сэкономить американскому инженеру Уильяму Торну. Он сконструировал свою наборную машину в 1880 г., применив изобретение датчанина Кристиана Сёренсена, работа которого, хотя и заслужила признание, но из-за финансовых затруднений не была реализована. В этой машине впервые механизирован процесс разборки, так что для обслуживания ее необходимы были лишь наборщик и оператор, осуществлявший выключку строк. Машина работала со скоростью до 6 000—7 000 знаков в час и получила широкое распространение.

После успеха этой модели изобретатели стали стремиться к созданию наборной машины, обслуживаемой одним человеком. Такую машину удалось создать поселившемуся в Балтиморе выходцу из Хахтеля в Вюртемберге Отмару Мергенталеру (1854—1899). Если до него изобретатели пытались конструировать машины, набиравшие готовые литеры, то Мергенталер пошел другим путем. Его машина набирала не литеры, а матрицы; Мергенталер объединил в одной машине процессы отливки и набора; он составлял матричную строку и использовал ее как отливную форму. Первая модель изобретенной им строкоотливной наборной машины «Линотип» появилась в 1883 г. В 1886 г. были завершены работы по ее усовершенствованию. Эта машина была окончательно принята практикой. Для ее обслуживания необходим только один человек, который работает на клавиатуре. Матрицы находятся в магазине с каналами, причем для каждого знака имеется такое количество матриц, которое необходимо для набора нескольких строк. Нажатием на клавишу матрицы отправляются к собирателю и там выстраиваются в строку. Между словами вставляются также управляемые от клавиатуры и имеющие форму клина элементы выключки. Когда строка набрана, клинья вдвигаются между матрицами настолько, чтобы обеспечить требуемую выключку. Затем производится отливка строки. В конце процесса строка автоматически обрезается и выводится на уголок. Клинья и матрицы также автоматически возвращаются в исходное положение.

Линотип нашел особенно широкое применение в газетной печати. Для промышленного использования этого изобретения в

1891 г. была организована компания «Мергенталер-Лайнотайп-Компани», которая основала филиалы в Берлине и Париже и овладела рынком. Наряду с ней могла котироваться только строкоотливная машина «Типограф», запатентованная в 1890 г. Дж. Р. Роджерсом и Ф. Э. Брайтом. Известны также строкоотливные машины «Интертайп» и «Монолайн». Принципиально отличной от строкоотливных машин моделью, в которой иначе решается задача набора, является наборная буквоотливная машина. Она была сконструирована американским инженером Тольбертом Ланстоном (1844—1913), создавшим в 1897 г. годную для практического использования машину «Монотип». Она состоит из клавиатуры и отливного аппарата, работающих раздельно. В клавиатуре набираемый текст кодируется в виде комбинации отверстий на бумажной ленте. Перфолента управляет движением матричной рамки отливного аппарата, рамка устанавливается над отливной формой, где она может занимать 225 различных позиций. Здесь производится отливка отдельных литер, автоматически собираемых затем в строку. Выключка строки производится автоматически. Перфорированная бумажная лента может быть снова использована на любом отливном аппарате. Разборочный аппарат не нужен, так как набор, который всегда можно восстановить с помощью перфоленты, после печати идет на переплавку. На монотипе можно смешивать различные шрифты да и корректуру набора из отдельных литер выполнять легче, чем корректуру строк полученных на линотипе. Монотип в связи с этим чаще употребляется для специальных и трудных видов набора научной литературы. Как и линотип, эта машина завоевала всемирное признание.

Предпринимались различные попытки изготавливать набор другими способами. Изобретатели работали над передачей текстов на расстояние с помощью телеграфа и телефона. [Появление новых способов печати-офсета и ракельной глубокой печати поставило перед изобретателями вопрос о рационализации наборного процесса. При воспроизведении текста с помощью этих способов отпадает нужда в металлическом наборе, рассчитанном на большие тиражи и высокое удельное давление. Решение задачи было найдено с появлением фотонаборных машин. Идея фотографического набора была выдвинута в 1894 г. венгерским изобретателем Е. Порцельтом. Первую действующую машину построил в 1895 г. в России В. А. Гассиев.].

Первую фотонаборную машину в Германии создал в 1915 г. владелец одной из мюнхенских типографий Адольф Мюллер. Он хотел использовать линотип, в который вместо отливного аппарата была бы встроена фотокамера. Но его патент не был реализован. Эту проблему изобретатели уже не выпускали из поля зрения, и в последующие годы появился ряд экспериментальных моделей фотонаборных машин. После второй мировой войны создание такой машины стало ускоренными темпами приближаться к своему практическому воплощению. В принципе процесс набора произ-

водится здесь так же, как и в обычных наборных машинах, только вместо углубленных матриц с прямым изображением знака стали применять прозрачные шрифтовые шаблоны, через которые текст проецируется на фотослой (пластину, пленку). С проявленного негатива изготавливают позитивную плоскую печатную форму. Современные модели фотонаборных машин или примыкают к известным типам наборных машин, как, например, «Фотосеттер» — к «Интертипу», а «Монофото» — к «Монотипу», или они строятся по совершенно иному принципу, где важную роль играет электроника. Примером такой машины является «Линофильм», скорость набора которого равна 40 000 знаков в час. На этой машине можно использовать одновременно несколько шрифтов, и предпринимаются попытки воспроизводить с ее помощью иллюстрации. Фотонаборную технику пытаются применить даже в области ручного набора.

## СТЕРЕОТИПИЯ

Если раньше, переиздавая книги, хотели сэкономить время, сохраняли набор первого издания. Это крайне «замораживало» необходимые наборные материалы. В XVIII в. нашли новое решение этой проблемы: была изобретена стереотипия. Она представляет собой способ получения копий набора. Еще в XV в. способом литья в песочные формы изготавливались металлические формы высокой печати; в XVI в. этот способ применяли для изготовления металлических копий гравюр на дереве. И только в XVIII в. были предприняты попытки изготовления копий наборной текстовой формы. Правильный принцип нашел шотландец, золотых дел мастер Вильям Гед из Эдинбурга. Он делал гипсовый слепок с набора и заливал эту форму свинцом. С полученных таким путем отливок его сын напечатал в 1739 г. сочинения римского историка Гая Криспа Саллюстия. Но способ не нашел распространения. И лишь Фирмен Дидо снова стал пытаться печатать со стереотипов. В основном он выпускал дешевые издания классиков, но вынужден был прекратить свою деятельность из-за нерентабельности. Сотрудник Дидо Людвиг Стефан Херхан в своих экспериментах шел, очевидно, совершенно иным путем и не затрагивал самый принцип стереотипирования. Лорд Стэнхуп вернулся в 1804 г. к гипсовой стереотипии Геда и усовершенствовал этот способ. Однако решающего успеха достиг наборщик из Лиона Клод Жену, который в 1829 г. запатентовал способ получения бумажных матриц, применяющийся и сегодня при изготовлении стереотипных форм. При этом способе лист специально обработанного увлажненного картона накладывается на наборную форму и затем или наколачивается щеткой или прижимается к ней в прессе. В результате рельефная совокупность литер перетискивается на картон. Полученная таким образом матрица может быть многократно использована для отливки стереотипов. Только стереотипирование позволило получить

изогнутую форму, которая могла быть применена в ротационной машине.

Другие возможности экономить при переизданиях на наборе дают так называемые переводные способы печати: способ анастатического перевода, а также манульдрук и обральдрук. При анастатическом переводе используется принцип литографии. Как литографию, так и способ анастатического перевода изобрел Алоиз Зенефельдер. Если необходимо повторно отпечатать напечатанный ранее текст, со старого оттиска изготавливают форму плоской печати, позволяющую восстановить печатные свойства краски, которой этот оттиск был сделан. Способ манульдрук назван так по имени его изобретателя Улльмана из города Цвиккау, в фамилии которого были переставлены слоги. Здесь также используется оттиск текста, подлежащий перепечатке. С помощью специального фотографического способа копирования изготавливается негатив. Последний после соответствующей обработки служит для изготовления офсетной пластины. Обральдрук назван по начальным буквам наименования фирмы «Оскар Брандштеттер» (Лейпциг), впервые применившей этот способ. Здесь основную роль играет фотокамера, с помощью которой текст можно уменьшить или увеличить.

Все эти способы относятся к плоской печати. Можно, однако, изготавливать тексты и способом глубокой печати. Здесь в основе процесса также лежит фотография, с помощью которой изготавливается травленая печатная форма. В глубокой печати текст чаще всего печатается вместе с иллюстрациями.

## ИЗДАТЕЛЬСКО-ПОЛИГРАФИЧЕСКИЕ ФИРМЫ

В результате капиталистической индустриализации в XIX в. в полиграфической промышленности в издательском деле стали создаваться крупные предприятия, так что история полиграфии и книги еще более тесно, чем раньше оказалась связанной с историей отдельных фирм. В Германии эти фирмы в основном были размещены в Лейпциге, Франкфурте-на-Майне или Штутгарте, а затем и в Берлине. Среди издательских центров стран с немецким языком нужно упомянуть и Вену.

В Лейпциге с давних времен существовала фирма «Брейткопф унд Гертель», которой управляли Готтфрид Кристоф Гертель и его наследники. Она завоевала мировую известность как издательство, специализировавшееся на выпуске музыкальной литературы.

Карл Кристоф Таухнитц начал в 1797 г. с небольшой типографии. Присоединив к ней издательство с книжным магазином и словолитню, он создал издательскую фирму. В 1816 г. он ввел в Германии стереотипию и использовал этот способ для издания дешевых, но хорошо оформленных и иллюстрированных гравюрами на меди серий произведений классиков. Коран был напечатан здесь также со стереотипов. Таухнитц выпускал и отдельные роскошные изда-

ния. С помощью своей словолитни он создал драгоценный фонд восточных шрифтов и в 1834 г. издал Талмуд. В середине столетия его сын продал предприятие по частям различным фирмам.

В 1817 г. в Лейпциге поселился Фридрих Арнольд Брокгауз (1772—1823) родом из Дортмунда, где торговал полотном. В 1805 г. он основал в Амстердаме книготорговую фирму, затем переселился в Альтенбург и, наконец, осел в Лейпциге, где присоединил к своей, ставшей издательской, фирме типографию. Это предприятие заняло ведущее место в области выпуска научной литературы; особенно прославилось оно изданием географических трудов и литературы о путешествиях, а также знаменитой энциклопедии, которая после 1808 г. неоднократно переиздавалась. Его наследники в 1826 г. первыми в Лейпциге поставили в своей типографии плоскопечатную машину; в 1836 г. они приобрели словолитню Вальбаума в Веймаре, однако, в 1918 г. перепродали ее шрифтолитейной фирме «Бертгольд».

Научным издательством мирового значения стала в XIX в. фирма «Б. Г. Тойбнер». Бенедикт Готхельф Тойбнер (1784—1856) унаследовал в 1811 г. типографию своего шурина Вайнеделя и объединил ее с издательством в 1823 г. Он обратился вначале к классической филологии и с 1850 г. стал выпускать серию «Библиотека Тойбнериана» (Bibliotheca Teubneriana), куда входили произведения греческих и римских авторов. Книжки этой серии представляли собой собрания текстов для преподавания в школе. В издательскую программу Тойбнера были включены труды по математике и естественным наукам, а научно-популярная серия «Из области природы и духа» (Aus Natur und Geisteswelt) служила популяризации научных знаний. Этой цели посвятил себя также и Карл Йозеф Мейер (1796—1856), основатель издательства «Библиографический институт» (действовавшего в 1826 г. в Готе, затем в Гильдбургхаузене и с 1874 г. — в Лейпциге). Мейер выпускал дешевые книжки для народа, издания классиков, серию энциклопедических изданий по различным областям науки. В период с 1839 по 1852 г. он выпустил «Мейеровскую энциклопедию» (Meyersche Konversationslexikon), которая конкурировала с энциклопедией Брокгауза. Третьим в ряду этих больших справочно-энциклопедических изданий был выпущенный в 1853 г. издательством и книготорговым магазином Гердера во Фрайбурге «Большой Гердер» (Groβe Gerder). Фирма была основана в 1801 г. Бартоломеем Гердером (1774—1839) и в основном выпускала книги по католической теологии. Большой популярностью пользовались в народе дешевые тетрадочки «Универсальной библиотеки издательства Реклам» (Reclams Universalbibliothek) 1867 г. Издательство основал Антон Филипп Реклам (1807—1896) в 1828 г. в Лейпциге, оно имело свою типографию. Научные книги выпускал И. И. Вебер, создавший в 1834 г. хорошо оснащенное в техническом отношении крупное предприятие. В своей «Ксилографической мастерской» он изготавливал гравюры на дереве для выпускаемой фирмой «Ил-

люстрированной газеты» (Illustrierte Zeitung), иллюстрированных книг, справочников и научно-популярных изданий.

Наряду с упомянутыми издательствами в Лейпциге работали типографии сыгравшие значительную роль в развитии книжного дела в XIX в. Печатником и организатором производства был Карл Берендт Лорк (1814—1905) из Копенгагена. Он сотрудничал с И. И. Вебером, участвовал в создании «Немецкого союза печатников» и «Немецкого союза работников книжного дела» и, выступая в качестве автора трудов по полиграфии, издавал журнал «Анналы полиграфии» (Annalen der Typographie) и выпустил «Руководство по истории книгопечатания» (Handbuch der Geschichte der Buchdruckerkunst). В 1868 г. он продал Вильгельму Другулину (1822—1879) типографию и словолитню И. Х. Ниеса, которую приобрел в 1856 г. и которая под его руководством завоевала широкую известность. В конце столетия Другулин поставил свою типографию на службу возрождения книгопечатания. В 1928 г. типография вошла в состав фирмы «Гааг-Другулин» (Officin Haag-Drugulin).

К числу других, оснащенных современным оборудованием, крупных полиграфических предприятий, принесших Лейпцигу славу мирового центра книгопечатания, относятся типография К. Г. Рёдера, которая была ведущей в области нотно-музыкальной печати, «Спамеровская типография», созданная при одном организованном в 1847 г. издательстве и позднее работавшая в основном по заказам издательства «Инзель-Ферлаг» и, наконец, фирма «Оскар Брандштеттер», выросшая в 1862 г. на базе нотно-граверной мастерской. С 1875 г. этой типографией руководил Отто Зойберлинг, а с 1880 г. она перешла к Брандштеттеру. В 1870 г. была основана типография «Пёшель унд Трепте», которая в начале XX в. во времена движения за новое книжное искусствов Германии занимала ведущее положение.

В Берлине в 1877 г. была основана типография издательства «Улльштайн», ставшая позднее предприятием крупнейшего масштаба. Наряду с изданием книг оно специализировалось на выпуске газет и журналов. Типография «Улльштайн-прессе» выпускала множество периодических изданий, печатавшихся большими тиражами и формировавших общественное мнение в интересах господствующего класса. Имперская типография не уступала по своему значению крупным предприятиям. После того как умер последний «тайный придворный обер-печатник» Р. фон Деккер, Германское государство приобрело в 1877 г. его типографию, а в 1879 г. — Прусскую государственную типографию, основанную в 1851 г. Так была создана имперская типография. Ей было поручено печатание денег, ценных государственных бумаг и официальных документов, но она выпускала также книги, и считалась образцовой. Она была оснащена всем возможным оборудованием, и в 1892 г. ей были переданы восточные и специальные шрифты типографии Прусской Академии наук. К числу наиболее известных работ этой типографии относятся так называемые «Имперские издания», факсимильные воспроизведения графики старых масте-

ров, которые с 1889 г. выходили в сброшюрованном виде, а позднее выпускались разрозненно. В рамках движения за новое книжное искусство в Германии Имперская типография сыграла определенную роль. Во время второй мировой войны типография прекратила свое существование.

Во время второй мировой войны большинство типографий было разрушено. В 1945 г. началось их восстановление. В ГДР были созданы народные предприятия. Они продолжили славные профессиональные традиции на базе нового общественного строя. Можно назвать, например, народное предприятие «Андерсен Нексё» (прежняя типография «Гааг-Другулин»), «Лейпцигский дом печати» (прежняя типография Шпамера) и «Полиграфические мастерские» (прежняя фирма «Брандштеттер унд И. И. Вебер»).

Еще до Имперской типографии мировую известность завоевала в XIX в. аналогичная ей Австрийская государственная типография. Высокого положения она достигла в основном благодаря своим руководителям И. В. Дегену и Алоизу Ауэру (1813—1869). Деген был сначала книготорговцем, в 1801 г. оборудовал шрифтолитейную мастерскую и затем — типографию, работу которой поставил на широкую ногу. Она привлекала внимание мастерски выполненными роскошными изданиями античных и немецких классиков и в 1804 г. была возведена в ранг придворной и государственной типографии. В 1814 г. она официально перешла в ведение государства, и Деген стал ее первым директором. Алоиз Ауэр, в прошлом наборщик, с 1841 г. стал управлять предприятием, организовал его работу по последнему слову техники. В результате оно завоевало мировое признание и стало ведущим полиграфическим предприятием Австрии.

[Процесс создания крупнокапиталистических издательско-полиграфическо-книготорговых фирм в XIX в. идет во всех странах Европы. Многие из фирм — особенно английские — приобретают международный характер. В этом отношении показательна история издательства, основанного в 1843 г. в Лондоне братьями Даниелем (1813—1857) и Александром (1818—1896) Макмилланами. Первоначально они специализировались в области учебной литературы. Однако постепенно издательство «Макмиллан» приобретает универсальный характер. В 1869 г. открывается филиал фирмы в Нью-Йорке. К 1896 г., когда издательство было преобразовано в акционерное общество, оно имело отделения в Бостоне, Чикаго, Атланте, Далласе, Сан-Франциско, а также в Индии и Австралии. Широкое распространение в его практике нашел выпуск серийных изданий — «Библиотеки английских классиков», «Всемирной литературы», «Золотой серии» и др. Был начат выпуск журналов «Природа» (Nature) с 1869 г., «Журнала Макмиллана» (Macmillans Magazine) с 1859 г. и др.

Крупнейшим издательско-полиграфическим предприятием стала основанная в 30-х гг. в Лондоне фирма «Чапмен энд Холл», прославившаяся изданием произведений Ч. Диккенса. В области на-

учной литературы специализируются университетские издательства «Кембридж Юнивёрсити Пресс» (осн. 1521), «Оксфорд Юнивёрсити Пресс» (осн. 1585) и др. В XX в. крупнейшим международным издательством Великобритании становится «Пингвин Букс», основанное в 1935 г. и организовавшее массовый выпуск дешевых книг в бумажных обложках. Филиалы фирмы имеются в США и Австралии.

Среди крупнейших издательско-полиграфических фирм Франции заслуживает упоминания фирма «Либрер Ашетт», созданная в 1826 г. в Париже Луи Кристофом Франсуа Ашеттом (1800—1864). Первоначально это была книготорговая фирма, начавшая с 1833 г. издавать учебную литературу, а с 1852 г. — дешевые массовые серии художественной литературы. Постепенно фирма приобрела универсальный характер, создала филиалы в Бельгии, Швейцарии, Испании и других странах.

Издательство, основанное в Париже в 1852 г. Пьером Ларуссом (1817—1875), первоначально публиковало учебники, однако прославило себя изданием справочно-энциклопедической литературы. В 1866—1876 гг. оно выпустило 15-томную «Большую универсальную энциклопедию XIX в.». В дальнейшем и это издательство приобрело универсальный характер, начало печатать альбомы, издания по изобразительному искусству, художественную и детскую литературу.

Среди крупнейших издательств США необходимо упомянуть основанную в 1817 г. фирму «Харпер энд Бразерс», издательство, созданное в 1848 г. в Нью-Йорке Джорджем Пальмером Путнамом (1814—1872) и фирму «Даблдей Ко.», возникшую в 1897 г.

В России предпосылки для оживления частной инициативы в книжном деле возникли с отменой в 1801 г. екатерининского указа об упразднении частных типографий. Новый университетский устав 1804 г. предусматривал создание университетских типографий, вокруг которых формируются научные книгоиздательские центры. Указом от 5 августа 1807 г. было предписано создавать типографии при губернских правлениях, что обеспечивает материально-техническую базу для возникновения и развития провинциального книгоиздания. В первой четверти XIX в. развернулась издательская деятельность П. П. Бекетова (1761—1836), выпустившего около 100 книг (преимущественно произведения художественной литературы). В 1813—1828 гг. издатель-меценат Н. П. Румянцев (1754—1826) публикует источники по истории России и труды по филологии.

Крупнейшим русским издателем второй четверти XIX в. был Александр Филиппович Смирдин (1794—1857), который, по словам В. Г. Белинского, «произвел решительный переворот в русской книжной торговле и, вследствие этого, в русской литературе». Он выпускал массовыми и сравнительно дешевыми изданиями произведения классиков русской литературы и современных ему писателей. Смирдин впервые в России стал платить писателям крупные гонорары, что способствовало становлению профессии литератора.

Вторая четверть XIX в. была временем укрепления крупных книгоиздательских фирм Глазуновых, Селивановских, Плюшара, Сленина, Рене-Семена и других. Начинается механизация типографского дела. Из 2000 плоскопечатных машин, изготовленных в 1817—1873 гг. немецкой фирмой «Кёниг унд Бауэр», 392 были поставлены в Россию. В 1828 г. собственное производство печатных машин было организовано на Александровской мануфактуре в Петербурге.

Во второй половине XIX в. развитие русского книжного дела тесно связано с возникновением крупной промышленности и ростом капиталистических отношений. Промышленный переворот в книжном деле проходил с опозданием по сравнению с экономически развитыми странами Западной Европы. Самодержавие, всячески подавлявшее развитие печати, длительное господство крепостнического строя, низкий уровень производительных сил мешали возникновению крупных издательско-полиграфических объединений. Лишь в последней четверти XIX в. начинается процесс концентрации производства и создания крупных издательских фирм. Наиболее значительной из них была фирма, основанная в 1876 г. Иваном Дмитриевичем Сытиным (1851—1934). Петербургский книгоиздатель Маврикий Осипович Вольф (1825—1883) ориентировался, главным образом, на состоятельного читателя. Он выпускал богато иллюстрированные издания произведений классиков мировой литературы. Исключительным успехом пользовался журнал «Нива», основанный в 1870 г. Адольфом Федоровичем Марксом (1838—1904); в качестве приложений к нему выпускались с 1891 г. многотомные собрания сочинений классиков отечественной и зарубежной литературы, широко расходившиеся по всей России. Крупнейшим петербургским издателем был Алексей Сергеевич Суворин (1834—1912), выпускавший с 1887 г. массовую серию «Дешевая библиотека», художественную литературу, труды по искусствоведению. Издаваемая им газета «Новое время», которую он приобрел в 1876 г., была одной из наиболее реакционных газет в России.

Во второй половине XIX в. в России возникают первые специализированные издательства. К. Л. Риккер, основавший издательство в Петербурге в 1861 г., выпускал естественнонаучную, техническую, медицинскую литературу. Петербургское издательство А. Ф. Девриена, основанное в 1872 г., специализировалось преимущественно в области сельского хозяйства, но выпускало также книги по географии и естествознанию. Коммерческо-просветительный характер носила деятельность П. П. Сойкина, М. В. и С. В. Сабашниковых, А. Н и И. Н. Гранат, основавших в 1891 г. известный «Энциклопедический словарь Гранат», в котором сотрудничал В. И. Ленин. В 1890—1907 гг. был выпущен «Энциклопедический словарь» издательства Ф. А. Брокгауз и И. А. Ефрон.].

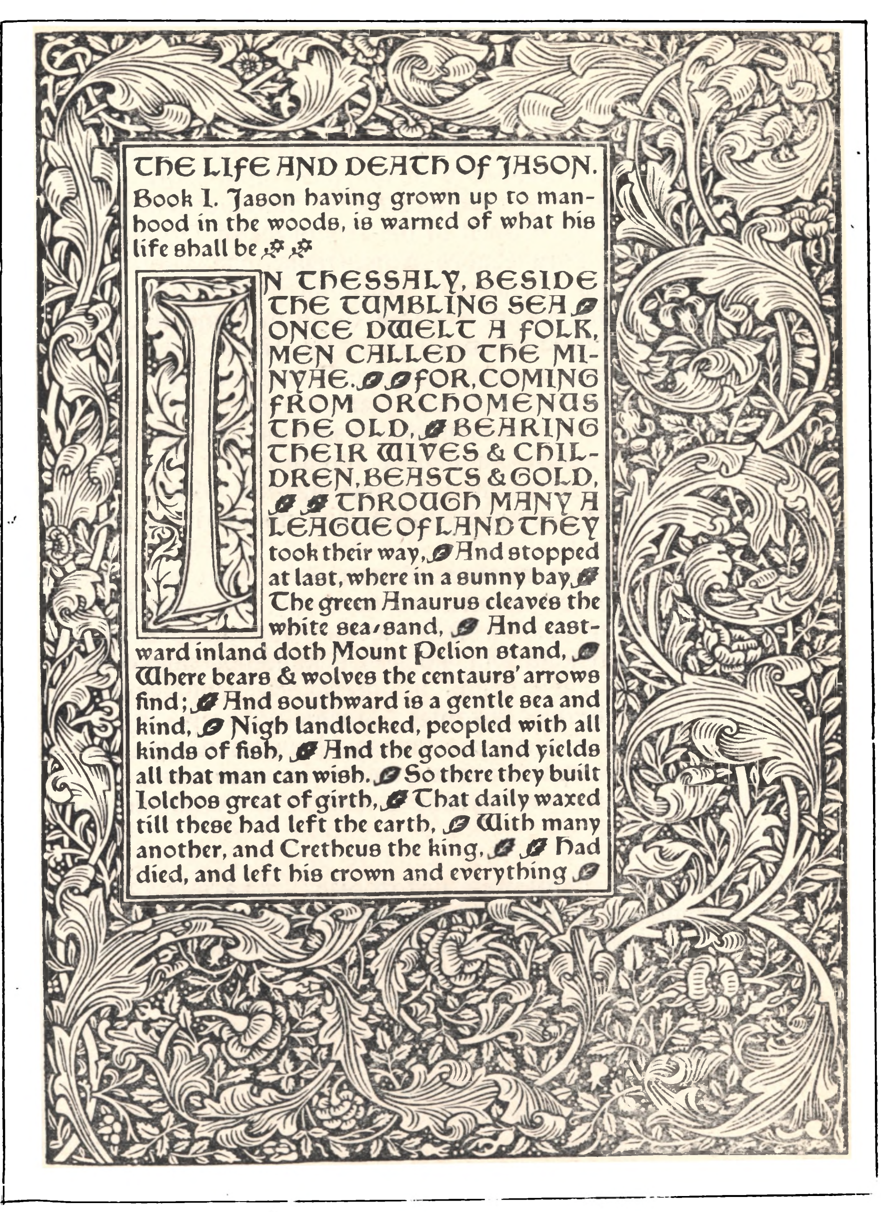
# Современное искусство книги



# ПРЕДШЕСТВЕННИКИ

АНГЛИЯ. Большую роль в обновлении печатного искусства сыграли английские любительские типографии, традиции которых ведут свое начало от XVIII в. Любительские типографии в большинстве случаев не связаны с издательством и не носят коммерческого характера, они не служат деловым интересам, их целью было изготовление высококачественных книг, имеющих индивидуальный, библиофильский характер. Они в значительной степени способствовали улучшению качества книг. Но и коммерческие типографии стали стремиться к повышению качества своей продукции. Такую типографию основал в 1789 г. Чарльз Виттингэм. В 1810 г. она была перенесена в предместье Лондона Чизвик и по этой местности получила свое название. Когда Виттингэм умер, типография перешла к его племяннику, Чарльзу Виттингэму младшему, который стремился оживить и улучшить приходящее в упадок печатное искусство, взяв в качестве образца книгу XVIII в. Его идеалам, заключающимся в простом, но благородном типографском оформлении, отвечал шрифт кэзлон-антиква, который он стал применять вместо классицистических шрифтов. Его мысли об улучшении книжного оформления разделял и оказывал ему материальную поддержку интересующийся библиофильством и литературой издатель Вильям Пикеринг. Под их руководством типография «Чизвик-пресс» завоевала широкую известность; здесь были выпущены книги, считавшиеся лучшими изданиями того времени. Типография существует по сей день. Те же цели преследовал и содержавший небольшую любительскую типографию в Оксфорде Чарльз Генри Олив Дэниэл. Он начал заниматься печатанием еще мальчиком, а после 1877 г. стал применять для своих изданий исключительно шрифт фелл.

Большое влияние на развитие книжного искусства оказала Кэкстоновская выставка 1877 г. в Лондоне. Демонстрировавшиеся там мáстерские образцы печатного искусства прошлых веков с особой очевидностью показали, насколько низок уровень современных изданий, и дали толчок к улучшению существующего положения. Не исключено, что именно эта выставка побудила одного из замечательных людей своего времени Уильяма Морриса (1834—1896) посвятить себя реформе книги. Моррис был поэтом и критиком, он примкнул к социалистической «Демократической федерации» в Англии, изучал различные художественные ремесла с целью связать искусство с практическими потребностями человека. В своих типографских работах он следовал традициям инкунабульного периода. Будучи убежденным противником индустриализации, он принципиально отвергал машину как таковую и изготавливал книги ремесленным способом. В 1891 г. Моррис основал в лондонском предместье Хаммерсмис типографию «Келмскотт-пресс» (названную так по его загородному дому Келмскотт на Темзе). Сумев привлечь в качестве консультанта известного анг-



THE LIFE AND DEATH OF JASON.

Book I. Jason having grown up to manhood in the woods, is warned of what his life shall be

IN THESSALY, BESIDE THE TUMBLING SEA ONCE DWELT A FOLK, MEN CALLED THE MINYAE. FOR, COMING FROM ORCHOMENUS THE OLD, BEARING THEIR WIVES & CHILDREN, BEASTS & GOLD, THROUGH MANY A LEAGUE OF LAND THEY took their way, And stopped at last, where in a sunny bay The green Anaurus cleaves the white sea-sand, And eastward inland doth Mount Pelion stand, Where bears & wolves the centaurs' arrows find; And southward is a gentle sea and kind, Nigh landlocked, peopled with all kinds of fish, And the good land yields all that man can wish. So there they built Iolchos great of girth, That daily waxed till these had left the earth, With many another, and Cretheus the king, Had died, and left his crown and everything

*Страница с орнаментальным обрамлением одного из изданий Вильяма Морриса.*

лийского типографа Эмери Уолкера и в качестве иллюстраторов — своих единомышленников, художников Уолтера Крейна и Эдварда Берн-Джонса, он развернул активную издательскую деятельность.

В разработанных им самим шрифтах и книжных украшениях он придерживался готического стиля и подражал старым мастерам. Книги он иллюстрировал только гравюрами на дереве.

Из 53 изданий, выпущенных его типографией, самыми знаменитыми были следующие: в 1892 г. появилась «Золотая легенда» (Legenda aurea), которая была набрана названным по этой книге «золотым» шрифтом, антиквой; в основу ее положены шрифты Никола Жансона; вторым выдающимся произведением были «Рассказы о Трое» (The Recuyell of the Historyes of Troye), набранное троей, шрифтом готического характера, сделанным по образцу шрифтов Петера Шёффера, Иоганна Ментелина, Гюнтера Цайнера и Антона Кобергера; третьим было выпущенное в 1896 г. в большом формате собрание сочинений Дж. Чосера. Набрана эта книга была мелким кеглем шрифта троя. В том же стиле выпускались другие, меньшие по объему и формату, издания. Характерные шрифты, исполненные в стиле прерафаэлитов иллюстрации и, в особенности, гравированные на дереве инициалы и широкие рамки-бордюры придают его книгам неповторимый облик. Моррис умер в 1896 г., а в 1898 году его типография прекратила свою деятельность.

Творчество У. Морриса вызвало большой интерес во всем мире и побудило энтузиастов следовать его примеру. Но творчество это, по сути дела, стилистически и технически обращено в прошлое. У Морриса были последователи, но новое книжное искусство уже начало вырабатывать свой стиль и пыталось использовать для своих целей преимущества, которые могла дать новая техника. И только в Англии любительские типографии, использующие технологию ремесленного производства, сохраняли вплоть до первой мировой войны ведущее положение в области художественного оформления книг.

ГЕРМАНИЯ. И в Германии некоторые печатники пытались преодолеть отставание в области книжного оформления. При этом они равнялись на мастеров прошлого. Так работали, например, Р. Л. Деккер, К. Лорк и В. Другулин.

В семидесятых годах в Мюнхене возникла группа, пытавшаяся содействовать подъему культуры книги, подражая мастерам XVI столетия. Толчок к созданию группы дала Мюнхенская выставка прикладного искусства 1876 г., которая и в других областях привлекла внимание к искусству немецкого Ренессанса и способствовала созданию так называемого «мюнхенского стиля», «мюнхенского Ренессанса». В области книгопечатания это выразилось в стилизованном под старину несколько тяжеловесном наборном оформлении и в эклектических книжных украшениях. Оформленные в этом стиле издания отличаются витиеватыми выделительными шрифтами и инициалами, шрифтами швабахер и фрактура, текстовыми полосами, напечатанными черной и красной краской, и чрезмерной орнаментировкой. Хотя эти издания и были первой в Германии попыткой обновить печатное искусство, они не могут

рассматриваться как самостоятельные в творческом отношении работы, указывающие новые пути развития. Одним из выдающихся представителей этого направления, который мастерски владел ретроспективным стилем, был доктор Макс Хуттлер. Вначале он был монахом-бенедиктинцем, а затем открыл в 1874 г. в Мюнхене художественную типографию и в 1877 г. в Аугсбурге — издательство. Типография выпускала церковные католические книги в превосходном оформлении. Популяризации изобразительных форм нового стиля во многом содействовали иллюстрированные издания, выпускавшиеся основанным в 1871 г. мюнхенским издательством Георга Хирта. В Майнце того же стиля придерживался типограф и историк книги Генрих Валлау (1852—1925), работы которого в области акцидентной и текстовой печати, а также в области библиофильских изданий считаются образцовыми и выдающимися. В стиле мюнхенского Ренессанса до тридцатых годов XX в. работал оформитель и шрифтовик Отто Хупп (1859—1949). Он предпочитал геральдические мотивы, создавал шрифты, предварявшие новый стиль оформления книг и написал ряд работ по истории книги. Его знаменитый «Мюнхенский календарь» (Münchner Kalender), выпускавшийся с 1895 по 1935 г., в полной мере отражал этот стиль. Эти устремления силами своего мюнхенского филиала поддерживала также «Гамбургская словолитня Генцша и Хейзе» (Hamburger Schriftgießerei Genzsch und Heyse), возрождавшая ренессансные шрифты. Отто Хупп сделал для нее эскизы виньеток, декоративных линеек и шрифтов. У группы вскоре нашлись последователи и в конце XIX в. старогерманский стиль получил всеобщее распространение.

Своим путем шли отдельные художники, авторы ряда выдающихся произведений. Так молодой живописец и график Макс Клингер (1857—1920) оформил в 1880 г. превосходно исполненное издание античной сказки Апулея «Амур и Психея» (Amor und Psyche), которое под рукой художника стало выдающимся произведением искусства своего времени. Каждая страница обрамлена гравированным на дереве бордюром; сам текст иллюстрирован многочисленными вклеенными в книжный блок офортами. В орнаментальном обрамлении полос использованы античные и ближневосточные мотивы, ставшие популярными благодаря знаменитым раскопкам XIX в. В целом это произведение в сильной степени отходит от старогерманской манеры и в стилевом отношении намного опережает свое время. На титульном листе рядом с именем печатника поставили свои имена поставщики бумаги и граверы, изготовившие ксилографии. Издателем книги был Теодор Штрёфер из Мюнхена. Также по-новому, отходя от обычной старогерманской манеры, хотя и сохранив в чем-то дух старого времени, оформлена четырехтомная «История рейнской городской культуры» (Geschichte der rheinischen Städtekultur) Генриха Бооса, которая в 1897—1901 гг. была выпущена издательством Штаргардта в Берлине. Книга напечатана современным вариантом шрифта швабахер у Отто фон Хольтена, типография которого выпускала в основном

библиофильские издания, и украшена иллюстрациями и виньетками Йозефа Заттлера. С точки зрения техники печати она заслуживает самой высокой оценки. Отлично напечатана также и «Песнь о Нибелунгах» (Das Nibelungenlied), которую как образец своей продукции показала на Парижской Всемирной выставке 1900 г. Имперская типография. Для этой книги Заттлер разработал новый шрифт и нарисовал цветные иллюстрации, в них уже заметно влияние стиля «Югенд». Представителем символически абстрактного стиля, базирующегося на готических формах, был Мельхиор Лехтер. Он работал для круга эстетов Стефана Георга, оформлял с 1892 г. «Листки по вопросам искусства» (Blätter für die Kunst), в 1897 г. — «Год души» (Das Jahr der Seele) Георга, а в 1898 г.— «Сокровище бедных» (Schatz der Armen) Метерлинка. Этот стиль книжного оформления, в котором есть что-то от витиеватой, патетической торжественности сочинений Георга, характерен для своего времени.

## ДЕЯТЕЛИ НЕМЕЦКОГО ДВИЖЕНИЯ ЗА ОБНОВЛЕНИЕ ИСКУССТВА КНИГИ

ВДОХНОВИТЕЛИ. В немецком движении за обновление книжного искусства, начиная с девяностых годов, участвует широкий круг лиц. Поэты и писатели вдохновляли его, журналы прокламировали и разъясняли, некоторые предприимчивые и не боящиеся риска издатели с помощью любительских и коммерческих типографий на практике осуществляли его идеи. Движение поддерживали молодые художники, работавшие в области шрифтов книжного оформления. Все они стремились средствами шрифта и печати изменить лицо книги и привести к единству, отвечавшему художественным критериям, наборное оформление, книжные украшения, иллюстрации и технику печати.

Стилевую окраску первой фазе нового книжного искусства дал стиль «Югенд». Свое название стиль получил по журналу «Юность» (Jugend), который был основан в 1896 г. в Мюнхене тамошней группой художников, получивших название сецессионисты, и представлял новые, уже ранее проявившиеся стилевые тенденции. Художники этого направления сознательно стремились порвать с традициями и искали свои оригинальные орнаментальные формы, вскоре принятые всеми видами искусства. Это направление находилось еще в стадии поисков, действовало наощупь и в нем участвовали художники самого различного толка. В Мюнхене с 1896 г. Альберт Ланген выпускал сатирически-критический журнал «Симплициссимус» (Simplizissimus), в нем сотрудничали наиболее видные художники этого жанра, лучшим из которых был Томас Теодор Гейне (1867—1948). Они оказали большое влияние на развитие книжного дела и принимали участие в иллюстрировании книг, выпускаемых Лангеном.

В 1894 г. в Берлине было основано общество «Пан» (Pan), которое в 1895 г. стало издавать журнал под тем же названием. Он выпускался Отто Юлиусом Бирбаумом и Юлиусом Майер-Грефе (1867—1935) при участии поэтов, писателей, художников и ученых-искусствоведов. Он тотчас приобрел широкую известность, так как журнала по искусству такого рода еще не существовало. «Пан» стал органом нового направления и опубликовал первые образцы характеризующих это направление работ. Журнал издавался в течение пяти лет и, после того как из него ушли Бирбаум и Майер-Грефе, прекратил свое существование. В 1899 г. О. Ю. Бирбаум, молодой студент Альфред Вальтер Хеймель и поэт Рудольф Александр Шрёдер основали другой журнал — «Остров» (Die Insel), который оформлялся представителями нового направления книжного искусства. Вокруг этого журнала объединились Генрих Фогелер, Эмиль Рудольф Вейсс и другие художники. Печатался он в типографии, основанной Вильгельмом Другулином (1822—1879). Этот журнал позволил в полной мере утвердиться новому книжному искусству. Вскоре он стал выходить в собственном издательстве. В 1902 г. его выпуск был прекращен, но издательство «Инзель-Ферлаг» продолжало свою деятельность. Оно существует по сей день в Лейпциге. Если журнал «Инзель» уже указывал на совершавшуюся смену пышного украшения книги наборным оформлением, то журнал «Гиперион» (Hyperion), основанный в 1908 г., издававшийся Гансом фон Вебером в Мюнхене и оформлявшийся Вальтером Тиманном, обобщил устремления журналов «Пан» и «Инзель» и применил их в более совершенном виде, показав в полной мере преимущества наборного оформления. В движении за обновление книжного искусства включилось большое количество других журналов.

ИЗДАТЕЛИ. Первым издателем, поддержавшим новое книжное искусство, был Ойген Дидерикс (1867—1930). Он основал в 1896 г. издательство во Флоренции, затем переселился в Лейпциг и, наконец, переехал в Вену. Для оформления своих книг он первым привлек молодых художников нового направления и среди них Эмиля Рудольфа Вейсса и Фрица Гельмута Эмке. С Дидериксом сотрудничали многие другие молодые художники, поэтому книги его издательства являлись как бы образцами развития книжного искусства. Позднее, однако, издательство потеряло свое первоначальное значение и стало выпускать шовинистическую литературу.

Руководителем издательства «Инзель-Ферлаг» стал в 1905 г. Антон Киппенберг (1874—1950). В книгах, которые им издавались, он стремился осуществить новые принципы. Заказывая оформление, он использовал опыт художников-иллюстраторов, в том числе и английских. Этот пример нашел позднее многих подражателей. Печатание книг производилось в лучших типографиях, принадлежавших Другулину, Шпамеру, Пёшелю и Трепте. Издательство

не стремилось выпускать представительные издания, а предполагало улучшить внешний вид массовой книги и наладить выпуск книг, дешевых в художественном оформлении. По примеру других издательств, выпускавших дешевые серии уже в течение многих десятилетий, издательство «Инзель-Ферлаг» стало выпускать свою «Библиотечку» (Inselbücherei), первый томик которой вышел в 1912 г. При этом оно стремилось к тому, чтобы книжки серии выглядели как можно лучше. Из числа работ издательства следует выделить факсимильные издания гутенберговской Библии (1913—1914) и Манесского рукописного песенника. Последнее издание — превосходный образец фототипной печати. Оно было изготовлено в 1927—1929 гг. типографией Альберта Фриша в Берлине.

Наряду с Дидериксом и Киппенбергом сторонником нового искусства книги был Георг Мюллер из Мюнхена. Его издательство, основанное в 1903 г., выпускало произведения как античных авторов, так и современников. Вначале он сотрудничал с разными художниками, а с 1907 г. лицо его изданий стал в основном определять Пауль Реннер.

К числу наиболее известных издателей этого времени относится и Ганс фон Вебер. Он организовал свое издательство в 1906 г., пригласил таких новых художников как Альфред Кубин (1877—1959) и Эмиль Преториус (иллюстрации к повести Адельберга фон Шамиссо «Необычайная история Петера Шлемиля» (Peter Schlemihl's wundersame Geschichte) и некоторое время увлекался иллюстрациями в стиле рококо. Он выпускал журналы «Гиперион» (Hyperion) и «Цвибельфиш»[1] (Zwiebelfisch); для ограниченного круга постоянных заказчиков-любителей печатал «Книги для ста» (Drucke für die Hundert), отличавшиеся высоким качеством и тщательностью оформления и печати. Журнал «Гиперион» и серия «Драйангельдруке» (Dreiangeldrucke), тоже адресованные любителям, рассчитаны на более широкий круг читателей. Для Вебера работали лучшие печатники того времени; позднее он стал выпускать и богато иллюстрированные книги.

Видную роль играло издательство «С. Фишер-Ферлаг» в Берлине, основанное Самуэлем Фишером (1859—1934) в 1886 г. Оно выпускало современную литературу в модернистском, выполненном с большим вкусом оформлении. После прихода сюда художника Эмиля Рудольфа Вейсса (1875—1942), который сумел реализовать идеал издателя — простую, но красиво оформленную массовую книгу — издания «С. Фишер-Ферлаг» стали находить широкое распространение.

Чтобы возобновить издание хорошо оформленных произведений классиков, сочинения которых в течение длительного времени не печатались, и исключить дублирование в работе издательских фирм, в 1909 г. несколько издателей, в том числе Ойген Дидерикс, Самуэль Фишер, Ганс фон Вебер, объединились и основали издательство «Темпель-Ферлаг». Они стали выпускать дешевые серии

[1] Цвибельфиш — рассыпанный шрифт (жаргон полиграфистов)

классиков в стандартном оформлении. Печатал эти серии и руководил их изданием Карл Эрнст Пёшель, а Эмиль Рудольф Вейсс обеспечивал их оформление.

Примеру упомянутых издателей последовали некоторые из их молодых, но не менее решительных коллег, что в известном смысле способствовало количественному росту движения за обновление книжного искусства.

ПЕЧАТНИКИ И СЛОВОЛИТЧИКИ. Чтобы реализовать новые требования, предъявляемые книжному производству, необходимо было понимание со стороны типографий. Вначале встречались известные трудности, так как печатники неохотно позволяли художникам книги вторгаться в их область. Но уже неоднократно упомянутый Карл Эрнст Пёшель (1874—1944) решительно выступил устно и письменно в защиту технической реформы предприятий. Типография «Пёшель унд Трепте» стала задавать тон в области художественной печати. Наряду с ней работали старые фирмы «Другулин», «Отто фон Хольтен» в Берлине и Шпамеровская типография в Лейпциге, которую О. Дидерикс сумел заинтересовать новым направлением.

Ряд словолитен, в том числе фирмы «Генцш унд Хойзе» в Гамбурге, Имперская типография, «Клингспор унд Штемпель» во Франкфурте, начали использовать созданные молодыми художниками новые шрифты, которые стали основой современного типографского искусства.

ХУДОЖНИКИ. В процессе обновления книжного искусства формировалась профессия художника книги. Основы для этого вырабатывались постепенно, наощупь. Необходимо было познать и сформулировать законы нового типографского искусства и накопить опыт такого оформления книги, которое отвечало бы как художественным, так и техническим требованиям.

Многочисленный отряд молодых живописцев и графиков смело и энергично взялся за дело. В их деятельности выкристаллизовались элементы современного искусства книги, включающего искусство иллюстрации, книжного украшения, шрифта, наборного оформления, оформления переплета. Деятельность эта оказала большое влияние на книжное производство за рубежом, в особенности в области шрифтов. Из многих мастеров, имена которых здесь можно было бы перечислить, укажем лишь мастеров старшего поколения, не ограничивавшихся какой-либо одной областью книжного искусства. Они представляли художников, книги, которые либо сами оформляли всю продукцию или какую-либо группу книг издательства, либо руководили оформлением этой продукции, либо консультировали издательство по вопросам оформления.

Эмиль Рудольф Вейсс (1875—1942) был живописцем, выступал как литератор и только, придя к Ойгену Дидериксу, занялся книжным оформлением. Активная и многогранная работа в качестве художника-оформителя и шрифтовика сделала его одним из вы-

дающихся представителей нового искусства книги. На первых порах в его творчестве преобладало стремление к украшательству, в дальнейшем он обратился к созданию шрифтов и к наборному оформлению и создал свой оригинальный стиль, который, правда, еще носил следы влияния классицистического духа XVIII в., но был все же результатом самостоятельной переработки исторических мотивов. Вейсс работал по заданию различных издательств («Дидерикс», «Темпель», «С. Фишер-Ферлаг», «Маре-Гезельшафт»), а с 1907 по 1933 г. преподавал в Объединенных государственных школах изобразительного искусства в Берлине.

Деятельность Фрица Гельмута Эмке (1878—1965) также являет собой весьма широкую картину. Он создавал рисунки шрифтов, иллюстрировал и оформлял книги, был мастером прикладного искусства, архитектором, писателем и педагогом. Как педагог он пользовался особенной популярностью в Мюнхене, где имел большой круг учеников. Первоначально он был художником-оформителем и в основном выполнял заказы Дидерикса, но потом оформлял книги и других издательств. Будучи одним из основателей «Штеглицких мастерских» и позднее руководителем типографии «Руппрехт-прессе» (Rupprecht-Presse) в Мюнхене, он активно участвовал в создании современного искусства книги.

Вальтер Тиманн (1876—1951) был директором и преподавателем Академии графических искусств в Лейпциге, работал в основном для издательства «Инзель-Ферлаг», создал значительное количество красивых и оригинальных шрифтов. Его работы характеризуются классически ясными, но в то же время слегка стилизованными формами, в которых благородно, сдержанно и гармонично объединены шрифт и элементы украшения книги.

Рудольф Кох (1876—1934) пришел в шрифтовое дело из прикладного искусства и в своей деятельности в области книжного оформления основывался полностью на использовании шрифта. Рукописная книга и ксилография были ему особенно близки, и его оформительские работы выполнены в характерной для них крепкой и широкой манере. Кох работал с 1906 г. для словолитни «Клингшпор», создал большое количество шрифтов и был известен в Оффенбахе как учитель и владелец собственной мастерской прикладного искусства.

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ. Все упомянутые художники преподавали в академиях искусств или в художественно-промышленных школах, при которых были открыты отделения или классы книжного искусства. На первом месте стоит Лейпциг. Здесь прежнюю Академию искусств в 1900 г. реорганизовали в «Специальное заведение по обучению графическому искусству и книжному делу». При участии таких выдающихся педагогов, как Фр. В. Клойкенс, Г. Бельве, В. Тиманн, Х. Штайнер-Праг и других оно стало в последующие годы центром подготовки молодых художников книги. Здесь с 1921 г. выпускалась серия «Издания Государственной Академии» (Drucke der Staatlichen Akademie) и другие публика-

ции; некоторые из них были заказными. В настоящее время это учебное заведение называется «Высшая школа графики и книжного искусства», при ней функционирует также Институт оформления книги, добившийся под руководством выдающегося художника и теоретика Альберта Капра значительных успехов. Технические кадры для книжного производства готовила открытая в 1929 г. «Высшая школа полиграфического производства». До 1945 г. здесь обучались специалисты лишь в области высокой печати. В 1950 г. она была реорганизована в «Инженерную школу полиграфической промышленности имени Отто Гротеволя» с отделениями высокой, плоской и глубокой печати, репродукционной техники и переплетно-брошюровочного производства. Школа готовит мастеров и инженеров для всех отраслей полиграфической промышленности, которые кроме технических знаний приобретают также необходимые для управления производством знания в области экономических и общественных научных дисциплин. Этому лейпцигскому учебному заведению соответствовала открытая в Мюнхене в 1927 г. «Высшая школа германских печатников», здесь преподавал Пауль Реннер, и в настоящее время она под руководством известного шрифтовика Герберта Поста стала Академией полиграфической промышленности. При многочисленных художественно-промышленных школах были открыты отделения полиграфического искусства и книжного дела. Так было в Штутгарте, где работал Ф. Г. Эрнст Шнайдлер, в Дюссельдорфе, Эссене, в замке Гибихенштайн в Галле и в Оффенбахе, где располагалась работавшая по образцу старых ремесленных мастерских знаменитая мастерская Рудольфа Коха.

ЛЮБИТЕЛЬСКИЕ ТИПОГРАФИИ. В 1900 г. в Штеглитце (Берлин) молодые художники Ф. Г. Эмке, Х. Г. Клойкенс и Г. Бельве совместно открыли небольшое предприятие. Здесь они с помощью ручного печатного станка хотели претворять в жизнь свои художнические идеи в области акцидентной печати. «Штеглитцкая мастерская» просуществовала до 1905 г. и произвела переворот в этой области. Единственной книгой, выпущенной мастерской, были напечатанные для издательства «Дидерикс-Ферлаг» в 1903 г. «Сонеты с португальского» (Sonette nach dem Portugiesischen), оформленные Ф. Г. Эмке.

По английскому образцу в Германии стали создаваться частные и любительские типографии. Они принадлежали наиболее значительным художникам книги, которые печатали здесь своими шрифтами и стремились не только хорошо оформить издания, но и применять для их печати самые лучшие материалы. Книги они выпускали небольшими тиражами, предназначая их для узкого круга лиц. Иногда издательства, в том числе и «Инзель-Ферлаг», сами распространяли их продукцию, что позволило, например, типографии «Бремер-прессе» выпускать свои издания в библиофильском оформлении для широкого круга заинтересованных потребителей. Первыми немецкими любительскими типографиями были

«Янус-прессе» К. Э. Пёшеля и В. Тиманна в Лейпциге и «Эрнст-Людвиг-прессе», личная типография Великого герцога Гессенского в Дармштадте. Обе были открыты в 1907 г. В тех немногих изданиях, которые выпустила «Янус-прессе», чувствуется влияние В. Тиманна. В них использован один из первых вариантов его медиавального шрифта. Благородное и сдержанное, без украшений оформление книг основано на специальном подборе бумаги, шрифта, набора и краски. В 1922 г. мастерская прекратила свою деятельность.

Типографией «Эрнст-Людвиг-прессе» управлял приглашенный из Дармштадта художник Штеглитцкой мастерской Ф. В. Клойкенс при участии своего брата Х. Г. Клойкенса. Кроме превосходно оформленных книг, распространяемых издательством «Инзель-Ферлаг», эта типография печатала акцидентные работы для двора герцога Гессенского. После отречения великого герцога от престола братья Клойкенс, начиная с 1919 г. руководили наряду со своей собственной также и этой типографией. Другой художник Штеглитцкой мастерской Ф. Г. Эмке руководил в Мюнхене типографией «Руппрехт-прессе», продукция которой печаталась разработанными им шрифтами. В Оффенбахе Рудольф Кох и Рудольф Герстунг выпускали так называемые «Рудольфинские книги», издания, считавшиеся образцовыми.

Значительно превосходила другие предприятия пользовавшаяся широкой известностью типография «Бремер-прессе», основанная в 1911 г. бременскими библиофилами Людвигом Вольде и Вилли Вигандом. Более интенсивное применение машинно-технических методов позволило «Бремер-прессе» снизить цены на свою продукцию, сделав ее доступной для более широкого круга покупателей. В 1919 г. типография была переведена в Бад Тёльц, а затем, в 1921 г., — в Мюнхен. Шрифты, которые здесь применялись, были созданы специально для этой типографии и никем больше не использовались. Виганд сам разработал характерную по рисунку антикву, использовав в качестве образцов шрифты Жансона; он применял также греческие шрифты. Известный каллиграф Анна Симонс рисовала инициалы и титулы для «Бремер-прессе». Особая заслуга Виганда состояла не только в том, что он выпускал оригинально оформленные издания, изготовленные с помощью ручного станка, но и в том, что он сумел поставить этот станок на службу издательству. В 1922 г. он организовал при типографии «Бремер-прессе» собственное издательство, что обеспечило возможность выпускать с помощью ручного станка художественно оформленные дешевые книги.

Среди других подобных типографий следует назвать «Кранах-прессе» в Веймаре, основанную в 1912 г. много сделавшим для нового искусства книги графом Гарри Кесслером; эта мастерская позднее вошла в состав издательства «Инзель-Ферлаг». Назовем также фирму «Оффицина Серпентис» в Берлине-Штеглитце, организованную в 1911 г. любителями, энтузиастами книжного дела Эрнстом Шейфенбахом и его женой, выпускавшими продукцию,

которая при некоторой разностильности опирается на образцы времен готики и инкунабулов и которую поддерживали такие художники, как Анзгар Шоппмейер и Маркус Бемер. Заслуживает упоминания и типография «Юниперус-прессе» Ф. Г. Эрнста Шнайдлера в Штутгарте и другие.

БИБЛИОФИЛЬСКИЕ ОБЩЕСТВА. Развитию движения за новое книжное искусство содействовали также библиофильские общества, они распространяли и культивировали современную библиофильскую книгу. В 1899 г. в начале движения Федор фон Цобельтитц (1857—1934) основал в Веймаре Общество библиофилов. Цобельтитц был издателем «Журнала для друзей книги» (Zeitschrift für Bücherfreunde). Тому же делу служили многочисленные объединения в отдельных городах; однако качество их публикаций было далеко неодинаково. Наиболее значительное объединение такого рода — «Максимилианское общество» (Die Maximilian-Gesellschaft) — было известно своими многочисленными ценными публикациями по вопросам искусства книги, которые печатались фирмой «Оффицина Серпентис» и другими ведущими типографиями. Общество друзей книги в Гамбурге с 1930 г. издавало альманах «Имприматур» (Imprimatur). В настоящее время он выпускается Обществом библиофилов в Мюнхене, продолжившим в ФРГ старые библиофильские традиции. Этим обществом выпускаются важные теоретические работы по вопросам искусства книги, превосходно отпечатанные и оформленные. Большое значение имеют ежегодные общие собрания и международные конгрессы, проводимые обществами библиофилов. В Германской Демократической Республике в 1956 г. было создано Пиркгаймеровское общество, объединяющее коллекционеров книг и произведений графики, задачей которого является развитие библиофильства в социалистическом государстве.

## ОСНОВНЫЕ ЧЕРТЫ РАЗВИТИЯ

Общий упадок типографского искусства и художественного оформления книги, выразившийся в появлении безвкусных роскошных изданий, а также снижение качества полиграфической продукции, изготовленной машинным способом, породили стремление к обновлению книжного дела. При этом художники вначале обратились к старогерманскому искусству и стали использовать его мотивы, каждый раз по-своему трактуя их. Это ретроспективное направление в конечном счете перешло в свою противоположность, приняв изысканные формы стиля «Югенд». Много противников оказалось также у машинной техники, в связи с чем вновь стали возрождаться старые ручные методы работы ремесленников. Лишь постепенно эти поиски способствовали формированию современной культуры книги. На основе нового типографского искусства книга

обретает свой собственный стиль и находит общий язык с современным машинным производством.

Все перечисленные факторы проявили себя уже в первом десятилетии движения за новое искусство оформления книги. При этом развитие представляло собой не равномерно совершающийся единый процесс, а отдельные направления, которые сменяли друг друга, находясь в постоянной взаимосвязи. Если в конце 90-х годов и до начала XX в. под влиянием стиля «Югенд» возрождение культуры книги видели в создании новых книжных украшений, то начиная с 1900 г., гарантия оздоровления типографского искусства — в создании новых шрифтов. Это направление характеризовалось тем, что художники пренебрегали иллюстрациями и использовали в качестве элементов оформления только шрифт и приемы набора. Между тем в иллюстрации была выработана своеобразная манера, которая возрождала стиль рококо в современной интерпретации и затем привела к возрождению эпохи классицизма в типографском искусстве. Стилевые направления этого времени — импрессионизм и экспрессионизм — также оказали свое влияние на иллюстрацию и украшение книги. Некоторые наиболее смелые художники отрывали даже иллюстрацию от текста, что противоречило традиционному представлению о необходимости гармонического единства наборных элементов, украшений и иллюстраций. Непосредственно перед первой мировой войной в Лейпциге состоялась крупная Международная выставка книги и графики 1914 г. (Bugra) — первый всемирный смотр достижений нового искусства книги, на котором ясно выявилось ведущее положение немецкой книжной культуры.

После первой мировой войны в книжном деле отмечался известный количественный рост. Многие передовые издательства, которые хотели иметь свое лицо, привлекали к работе в качестве консультантов и технических руководителей художников; эта практика стала внедряться все более широко. Она способствовала всеобщему подъему культуры книги. Во времена инфляции печатное дело грозило стать добычей спекулянтов. Стремление публики приобретать вещи, имеющие твердую цену, привело к своеобразной инфляции продукции любительских типографий. Сказалась также вызванная войной нехватка качественных материалов.

В двадцатые годы в области типографского искусства развернулись горячие дискуссии. Вызваны они были конструктивизмом, так называемым стилем «Баухауз», он характеризовался элементарным конструктивным оформлением с использованием наборных элементов; при этом речь шла о так называемом функциональном оформлении. В основу его был положен принцип ассиметричного расположения элементов оформления, отказ от книжных украшений. Наиболее употребимыми шрифтами были гротесковые и египетские. Главным поборником этого стиля в Германии был Ян Чихольд (1902—1974), а также шрифтовик и художник книги Георг Трумп (р. 1896), оба — ученики Пауля Реннера, который также присоединился к этому течению.

В 1927 г. в Лейпциге известным преподавателем лейпцигской Академии графических искусств и книжного дела Хуго Штайнер-Прагом была организована Международная выставка искусства книги. Она позволила сравнить достижения отдельных стран. За ней последовали другие выставки — «Пресса» в Кёльне в 1928 г., а также «Гёте и мировое искусство книги» в 1932 г. в Лейпциге.

В то время было введено ежегодное награждение лучших книг. Такие конкурсы проводились в Америке уже с 1923 г.; этому примеру последовали и некоторые европейские страны. В Германии впервые такое награждение состоялось в 1929 г. Было объявлено, что цель конкурса — развитие у народа интереса к оформлению и украшению книги и обеспечение массового производства дешевых изданий, оформленных со вкусом и качественно отпечатанных. При оценке учитывались оформление, иллюстрации, качество печати, бумага, переплет, соответствие формы и содержания. Продукция издательства «Инзель-Ферлаг» и типографии «Пёшель унд Треппте» больше всего отвечала предъявляемым требованиям. Однако все ограничилось попыткой путем проведения конкурса побудить полиграфическое производство повысить качество художественного оформления и технического исполнения книг, так как в условиях господства гитлеровского фашизма заглохло живое творчество и стали невозможны дискуссии. Оформительская манера стала невыразительной, чересчур традиционной и псевдонародной, предпочтение отдавалось готическим шрифтам и фрактуре; все более заметным становилось влияние гравюры на дереве, письма широким пером и каллиграфии. Функциональное оформление отвергалось, утверждалась ложная героизирующая монументальность и внешняя представительность, которые привели книжное оформление к застою.

В годы второй мировой войны пришли в упадок важнейшие отрасли немецкого книжного производства; исчезли материалы, необходимые для качественного оформления книги. После разгрома фашизма в результате упорной работы, книжное дело было восстановлено, хотя вначале оно вынуждено было удовлетворять самые насущные нужды и не имело возможности заниматься вопросами художественного оформления печатной продукции. Лишь постепенно улучшается качество изданий и возрождается старая традиция привлекать к оформлению книг художников. О новом подъеме книгопечатания в Германской Демократической Республике и в Федеративной Республике Германии можно говорить, начиная с 1950 г. В обоих германских государствах существовало стремление развить традиции книжного искусства, но в результате принципиального политического и идеологического различия содержания книг, которое в известной степени влияло на оформление, выработались и различия в художественной оценке изданий.

Западногерманская книжная продукция в техническом отношении вскоре достигла хорошего качества. Художники-оформители книги получили в руки современный материал в виде богатого ассортимента новых типографских шрифтов. Страсть к формаль-

ному экспериментаторству не всегда приводила к положительным результатам. Выдающимися художниками книги были Готтгард де Боклер, Рихард фон Сиковски — профессор Высшей школы изобразительного искусства в Гамбурге, Герман Цапф (род. 1918) — известный после войны шрифтовик и специалист в области типографского искусства, Вальтер Бруди, преподававший книжное оформление и иллюстрирование в Штутгартской Академии, Георг Трумп и другие.

В Германской Демократической Республике за восстановление книжного производства решительно взялись рабочие полиграфической промышленности. На руинах разрушенных войной предприятий строились новые типографии, которые, став народной собственностью, создавали технические предпосылки для расцвета книжного производства. К ним относятся, среди прочих, Народное предприятие «Лейпцигский дом печати» (VEB Leipziger Druckhaus), Народное предприятие «Полиграфические мастерские» (VEB Graphische Werkstätten) в Лейпциге и названные ниже предприятия в других городах ГДР. В результате демократических преобразований был создан ряд издательств, внесших, в свою очередь, вклад в решение проблемы художественного оформления книг.

Во главе стоит издательство «Ауфбау-Ферлаг» в Берлине, художественным руководителем которого был Карл Госсов (1904—1962). Это издательство выпускает в основном художественную литературу. Равным ему по значению издательством является «Дитц-Ферлаг» в Берлине, которое достигло значительных успехов в художественном оформлении общественно-политической литературы, включая массовые брошюры. Богато и представительно оформляются книги издательства литературы по вопросам искусства «Ферлаг дер Кунст» в Дрездене, причем важную роль здесь играет иллюстрационная печать. Детские книги, выпускаемые издательствами «Альфред Хольц Ферлаг» и «Киндербух-Ферлаг», изготавливаются тщательно, с полным пониманием важности выполняемых ими воспитательных задач, в том числе задач художественного воспитания. Здесь трудно перечислить все издательства ГДР, которые заботятся о качестве художественного оформления своей продукции. Хотелось, однако, привести имена художников книги, сотрудничавших с этими издательствами. Как оформители работали разносторонний и самобытный Вернер Клемке (род. 1917), молодой художник Герд Вундерлих, а также иногда Альберт Капр (род. 1918) и своеобразный иллюстратор Йозеф Хегенбарт (1884—1962), у которого особенно интересны работы, выполненные для издательства «Реклам-Ферлаг». Ганс Иоахим Вальх сотрудничает с издательством «Инзель-Ферлаг» в Лейпциге, Иоахим Кёльбель — с издательством «Унион-Ферлаг» в Берлине.

Первое место среди полиграфических предприятий занимает типография им. Андерсена Нексе (Offizin Andersen Nexö) в Лейпциге (бывшая «Гааг-Другулин»), художественный руководитель которой Хорст Эрих Вольтер (род. 1906) культивировал спокой-

ное, основанное на классических традициях наборное оформление. Большинство ведущих полиграфических предприятий находится в Лейпциге, но значительные по мощности предприятия созданы и в других городах — Эрфурте, Плауэне, Пёснеке и Магдебурге. В конкурсах на лучшую книгу, возобновленных в 1951—1952 гг., оценка производится не только с эстетических позиций. Учитывая общественное значение награды, то есть тот факт, что она служит развитию социалистической культуры книги, делается очень подробный анализ ее достоинств и недостатков. Принцип, положенный в основу оценки, требует в первую очередь, чтобы оформление книги соответствовало содержанию и служило развитию социалистической культуры. Оно должно быть согласовано с назначением книги, кругом читателей, ценой и максимальным качественным уровнем, который возможен для данной книги. При этом в книге, претендующей на награду, все элементы оформления должны быть эстетически согласованы. В соответствии с опытом и законами классического книжного оформления должно быть учтено наличие элементов, являющихся результатом успешных поисков новых выразительных средств. Конечной целью должна стать доступная по цене и хорошо оформленная массовая книга. В этих правилах оценки учтены лучший прогрессивный опыт и принципы движения за развитие искусства книги. Новым является то, что жюри конкурса на лучшую книгу не ограничивается вынесением своего решения, но обсуждая результаты конкурса с издательствами и типографиями, выступая в печати и проводя большую разъяснительную работу, активно и непосредственно влияет на постоянное повышение качества книжного искусства.

С 1957 г. в Лейпциге регулярно проводятся конференции издательств социалистических стран. На них обсуждаются идеологические вопросы, вопросы сотрудничества и проблемы нового книжного искусства. Результатом был первый в послевоенные годы международный смотр достижений — Международная выставка искусства книги 1959 г. в Лейпциге. Она продемонстрировала высокий уровень социалистических стран в области художественного оформления книг и их массового распространения. [В дальнейшем такие выставки состоялись в 1965, 1971, 1977 и 1982 гг.] Результатом развития искусства книги явилось то, что под библиофильски оформленной книгой стали в настоящее время понимать не редкое ценное издание, а недорогую книгу для трудящихся, отвечающую самым строгим требованиям, предъявляемым к качеству изготовления, художественному оформлению и содержанию.

## НОВОЕ ИСКУССТВО КНИГИ В ДРУГИХ СТРАНАХ ЕВРОПЫ

АНГЛИЯ. По примеру В. Морриса в Англии перед первой мировой войной стали создавать многочисленные любительские типографии, которые были оснащены собственными шрифтами и

печатали хорошо оформленные книги. Среди них выделяется типография «Доуес-пресс», основанная в 1900 г. в Хаммерсмите Т. Дж. Кобден-Сэндерсоном и Эмери Уолкером — сторонниками чисто наборного оформления, оказывавшими влияние даже на немецкое искусство книги. Эмери Уолкер разработал для типографии вариант антиквы по образцу одного из шрифтов Никола Жансона. Наиболее известным изданием типографии была Библия в пяти томах, выпущенная в 1902—1904 гг. Примечательны также издание «Фауста» на немецком языке (1906—1910) и однотомник стихов И. В. Гёте (1916). После закрытия типографии в 1916 г. Кобден-Сэндерсон утопил свои шрифты в Темзе, чтобы больше никто не мог воспользоваться ими.

Можно ограничиться упоминанием только этих английских частных типографий. Развитие книжного искусства в Англии после первой мировой войны пошло другим путем. Если раньше предпочитали печатать библиофильские издания на ручном станке, то теперь на службу книжному делу были поставлены использующие последние технические достижения промышленные способы производства, которые должны были обеспечить качественное оформление изданий. Оформительскую работу стали выполнять художники, отлично разбирающиеся в полиграфии. Господствующее положение в английском книжном производстве заняла лондонская фирма «Монотайп», чему не в последнюю очередь способствовал Стенли Морисон, один из наиболее видных теоретиков, популяризаторов и специалистов в области наборного оформления, сотрудничавший с фирмой. Ведущим печатником Англии был Оливер Симон, который, начав с малого, сумел превратить в значительное предприятие типографию «Карвен-пресс». Основав журнал «Флерон» (The Fleron), он оказал большое влияние на английскую книжную культуру. Журнал выходил ежегодно с 1923 по 1930 г., а позднее стал издаваться Морисоном. Требования, изложенные в журнале, были реализованы типографией «Нонсач-пресс», которую в 1923 г. основал Фрэнсис Мейнелл. Одновременно и в Англии началось ежегодное награждение 50 лучших книг. Ведущая роль здесь принадлежала «Клубу первого издания» (The First Editions club). Взятое в целом, английское книжное производство находилось вплоть до второй мировой войны на достаточно высоком уровне.

ФРАНЦИЯ. Французская книга XIX в. известна своими иллюстрациями. Шрифты Дидо отжили свой век, типографское искусство пришло в упадок, сказывалось влияние плохих материалов и плохого качества печати. С конца столетия под влиянием В. Морриса стали предприниматься попытки внедрить новый стиль книжного оформления, но это движение не было столь интенсивным, как в Германии. Однако был создан новый стиль гравюры на дереве. В этой работе участвовали библиофильские организации, такие издательства, как «Эдуард Пеллетан», и художники, напри-

мер, Морис Дени (1870—1943). Появились художники книги, произведения которых стали определять лицо современной книжной культуры. Издатели, в том числе Леон Пишон, энергично поддерживали эти устремления. Много делала в области создания новых шрифтов словолитня «Деберни э Пиньо». Иллюстрированная книга и после первой мировой войны определяла развитие книжного дела во Франции. Своими работами в духе нового искусства книги выделялась типография Франсуа Бернуара.

ИТАЛИЯ. Искусство книги Италии в XIX в. находилось еще под влиянием Ренессанса, в то время как типографское искусство все еще равнялось на Бодони. Сторонником обновления был Раффаэлло Бертиери (ум. 1942), директор миланской Школы книжного дела (Scuola del libro) — теоретик и практик печатного дела и художник-шрифтовик. Его поддерживал Джузеппе Фумагалли (ум. 1939 г.), директор Итальянского института книги (Instituto italiano del libro) в Милане. Этот город наряду с Римом занял ведущее положение в полиграфии Италии, в то время как Венеция отошла на второй план. Примером характерных для Италии устремлений в области нового книжного искусства является продукция типографии «Оффицина Бодони» в Вероне. Под руководством Ганса Мардерштейга здесь с 1927 по 1936 г. было выпущено полное собрание сочинений Г. д'Аннунцио. Позже в различных областях книжного искусства Италии стали утверждаться влияния современных направлений — в противовес воспитанному на классических образцах стилю «Бертиери».

НИДЕРЛАНДЫ. Уже в 1895 г. в процессе обновления прикладного искусства нидерландские художники заинтересовались оформлением книги. В их работах преобладали элементы украшательства, и еще не были выработаны принципы, согласно которым книга должна стать в художественном отношении единым целым. Недостаточно было взаимопонимание с печатниками и не хватало своих современных шрифтов. Многие художники пытались, правда, создавать новые шрифты, которые разрабатывались на основе гравюры на дереве, конструирования или рисунка. Но вскоре на смену книжным украшениям пришло наборное оформление, созданием новых шрифтов занялись видные художники. Ведущей фирмой стала «Леттергиетерий Амстердам». По ее заказу художник-шрифтовик С. Г. де Роос создал в 1912 г. голландский медиавальный шрифт, первый современный шрифт для набора книг. Разработав этот и некоторые другие шрифты, он стал пионером нового голландского типографского искусства и после 1927 г. выпустил в частной типографии ряд оформленных им же книг. Старая фирма «Энсхеде» также выступила сторонницей нового книжного искусства; несколько молодых писателей при поддержке этой фирмы основали библиофильское издательство «Де Цильвердистель» (De Zilverdistel). Книги этого издательства печатал в своей, первой в Голландии любительской типогра-

фии, печатник Я. Ф. ван Ройен. Шрифты специально для него изготовили Камиль Писсарро и де Роос. Из числа печатников, имеющих наибольшие заслуги, можно выделить Шарля Нипелса, директора типографии «Лейтер-Нипелс», обладающего обширными знаниями в области полиграфии, и А. А. М. Штольса, известного издателя книг, печатавшихся типографией «Халькион-прессе». Ведущим художником книги стал Ян ван Кримпен. В своем творчестве он также исходил из каллиграфического письма и создал шрифт лютеция. Ранее его прославили выпускавшиеся с 1920 г. библиофильские «Палладиумные издания», отличавшиеся простотой и благородством оформления. В настоящее время он относится к наиболее знаменитым представителям старшего поколения мастеров современного искусства книги.

ШВЕЦИЯ. Шведское искусство книги всегда носило классицистический характер. Тем не менее и здесь под влиянием стиля «Югенд» начался новый период развития, в котором, как и в других странах Европы, образцом был Вильям Моррис, а главная роль принадлежала художникам. Наощупь и, как казалось, бессистемно вели свои поиски в девяностых годах Вальдемар Захриссон и братья Лагерстрём, старавшиеся возродить традиции Ренессанса и пытавшиеся создать национальное типографское искусство. Многие художники стремились получить техническое образование, которое должно было помочь им следовать требованиям современного книжного искусства. Приблизительно с 1915 г. в Швеции наступил период подъема искусства книги. Ведущей фигурой в этот период стал Акке Кумлиен, связанный с одной из крупнейших фирм страны — «Норштедт и Зёнер». Следуя в своем творчестве собственному направлению, Кумлиен сперва ориентировался на классическую французскую манеру оформления XVIII в., а затем принял за образец современную немецкую. Из других ведущих шведских фирм можно назвать «Альмквист и Викселл» в Уппсале, а также «Братья Лагерстрём» в Стокгольме.

[РОССИЯ И СОВЕТСКИЙ СОЮЗ. Становление нового искусства книги в России тесно связано с деятельностью группы художников, которых на первых порах объединил журнал «Мир искусства», выходивший в Петербурге в 1899—1904 гг. Теоретические установки группы далеко не всегда были прогрессивными. Однако в своей практической деятельности ее художники выходили за пределы узких границ, воздвигаемых их теоретиками С. П. Дягилевым (1872—1929) и Д. В. Философовым (1872—1940). В недрах «Мира искусства» впервые зародился и стал общепринятым термин «искусство книги». В 1910 г. на страницах журнала «Искусство и печатное дело» художник и искусствовед Александр Николаевич Бенуа (1870—1960) сформулировал задачи новой отрасли декоративно-прикладного искусства и наметил ее границы. Все художники «Мира искусства» активно работали в книжном деле. В этой связи прежде всего необходимо назвать самого А. Н. Бе-

нуа, дебют которого состоялся в 1899 г. на страницах трехтомных «Сочинений» А. С. Пушкина, выпущенных товариществом А. И. Мамонтова. Его шедеврами стали «Пиковая дама» А. С. Пушкина в издании товарищества «Р. Р. Голике и А. И. Вильборг», вышедшем в 1911 г., и особенно «Медный всадник», над которым он работал почти два десятилетия. В «Пиковой даме» художник реализует сформулированный им принцип книги как целостного организма, где все взаимосвязано. Книгу как единое целое великолепно чувствовал и И. Я. Билибин (1876—1942). В начале XX в. передовая русская типография того времени — Экспедиция заготовления государственных бумаг в Петербурге — выпускает серию оформленных им народных и пушкинских сказок.

Фирма «Р. Голике и А. Вильборг», основанная в 1902 г. в Петербурге, финансирует ряд издательских начинаний библиофильского характера. Это и «Горе от ума» А. С. Грибоедова (Спб., 1913) с иллюстрациями Д. Н. Кардовского (1866—1943) и в шрифтовом оформлении Г. И. Нарбута (1886—1920), и монументально изданный труд А. Н. Бенуа «Царское село» (Спб., 1910), и «Хаджи-Мурат» Л. Н. Толстого (П., 1918) с убедительно реалистическими иллюстрациями Е. Е. Лансере (1875—1946), и фривольная «Книга маркизы» (П., 1918), составленная и оформленная К. А. Сомовым (1869—1939). В петербургской «Типографии Р. Р. Голике и А. И. Вильборга» и московской «Скоропечатне А. А. Левенсона» стремятся печатать книги издатели, обращавшие особое внимание на художественное оформление и полиграфическое исполнение печатной продукции. Среди них был, например, И. Н. Кнебель (1854—1926), выпускавший искусствоведческую и детскую литературу, а также художественные репродукции. Детские книги для И. Н. Кнебеля оформляли Д. И. Митрохин (1883—1973) и Г. И. Нарбут. Немалую роль в становлении нового русского искусства книги сыграло близкое к символистам издательство «Скорпион», основанное в 1899 г. С. А. Поляковым (1874—1942). Фактическим руководителем издательства был поэт, прозаик и критик В. Я. Брюсов (1873—1924). «Скорпион» выпускал как книги, так и ежемесячный журнал «Весы» (1904—1909). К символизму были близки издательства «Гриф», «Оры», «Шиповник», «Мусагет», «Альциона»; в них активно сотрудничали художники группы «Мир искусства».

В начале XX в. в России возникают библиофильские организации. В 1903 г. был создан Кружок любителей русских изящных изданий, среди основателей которого был библиофил В. А. Верещагин (1861—1931). Кружок устраивал выставки русской и иностранной книги XV—XIX вв., занимался издательской деятельностью, выпустил в свет «Материалы для библиографии русских иллюстрированных изданий» Вып. 1—4. (Спб., 1908—1910), отпечатанные «Товариществом Р. Голике и А. Вильборг». Кружок издал «Невский проспект» Н. В. Гоголя (Спб., 1905) с иллюстрациями Д. Н. Кардовского, «Казначейшу» М. Ю. Лермонтова в оформлении М. В. Добужинского (1875—1957).

Оформление книг, выпускавшихся прогрессивными издательствами О. Н. Поповой (1848—1907), М. А. Малых (1879—1967), «Знание», подчеркнуто лаконично и строго. Большое внимание вопросам полиграфического исполнения печатной продукции всегда уделял В. И. Ленин. Готовя к печати «Развитие капитализма в России», вышедшее в свет в 1899 г. в петербургском издательстве М. И. Водовозовой, Владимир Ильич тщательно продумал оформительскую структуру книги, давал советы о приемах набора и верстки. «Типографская аккуратность и изящность издания очень важны», — подчеркивал он (Полн. собр. соч., т. 55, с. 78).

Великая Октябрьская Социалистическая революция произвела переворот и в искусстве книги, которая стала массовой и подлинно народной. «Книга — огромная сила». В этих емких ленинских словах — и отношение Коммунистической партии к печатному слову и признание его огромной роли в истории человеческого общества. Первому советскому издательству — Литературно-издательскому отделу Наркомпроса, основанному в конце 1917 г.,— было вменено в обязанность выпустить прежде всего дешевое издание русских классиков. Отдел, а затем и основанное в мае 1919 г. Государственное издательство выпускают колоссальными тиражами «Народную библиотеку», дешевые «карманные» книжки которой познакомили читателя не только с творчеством великих классиков литературы А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Л. Н. Толстого, Н. В. Гоголя, А. Н. Островского, но и с искусством книги в преломлении таких мастеров как А. Н. Бенуа, Г. С. Верейский, М. В. Добужинский, В. М. Конашевич, Б. М. Кустодиев, В. В. Лебедев, С. В. Чехонин, П. А. Шиллинговский...

Поиски максимальной выразительности в соединении с доступностью и сравнительной дешевизной привели к возрождению на новой основе старых репродукционных техник, и, прежде всего,— ксилографии. Освоенная первоначально еще в отдельных листах А. П. Остроумовой-Лебедевой (1871—1955), она по-настоящему расцветает в книгах В. А. Фаворского (1886—1964), а впоследствии — А. И. Кравченко (1889—1940), П. Я. Павлинова (1881—1966), Н. И. Пискарева (1892—1959), С. Б. Юдовина (1892—1954), Л. С. Хижинского (1896—1972).

Владимир Андреевич Фаворский уподобил книгу архитектуре, сформулировал понятие книги как пространственного изображения литературного произведения. Его гравированные инициалы к «Суждениям господина Жерома Куаньяра» Анатоля Франса (1918), его титул и иллюстрации-заставки к «Озорным рассказам» О. Бальзака (1920) и, наконец, такие шедевры оформительского искусства, как «Книга Руфь» в издании М. В. и С. В. Сабашниковых (1925) и «Домик в Коломне» А. С. Пушкина в библиофильском (тираж 500 экз.) издании Русского общества друзей книги (1929), явились откровением.

Советская книга 20-х годов была пестрой. В ней соседствовали реалистические, графически точные рисунки Б. М. Кустодиева (1878—1927), экспрессивно взволнованные иллюстрации Ю. П. Ан-




*Книга Руфь. Москва: М. В. и С. В. Сабашниковы, 1925. Титульный лист и фронтиспис. Оформление и гравюры В. А. Фаворского.*

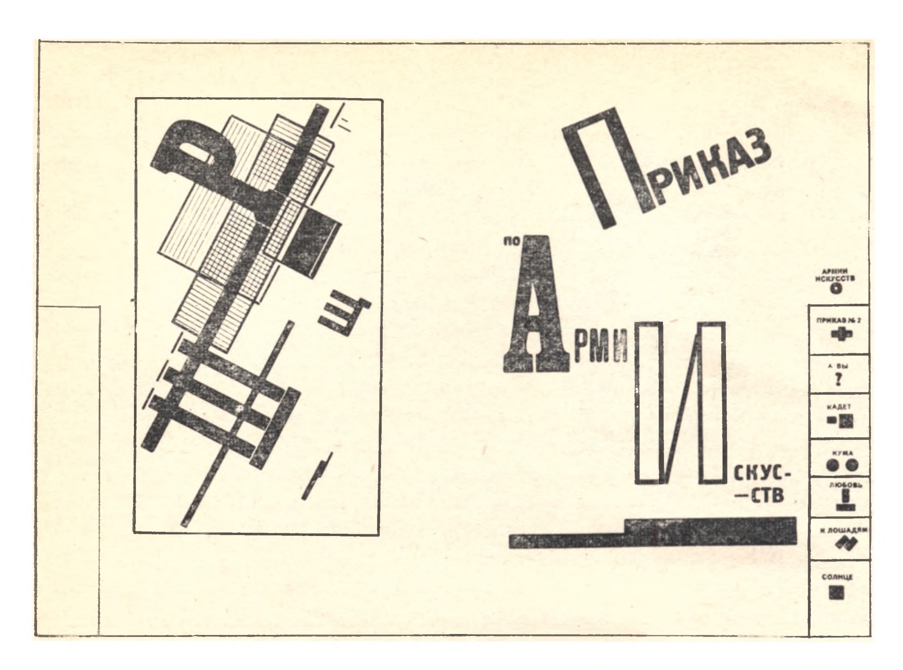
ненкова (1889—1974), близкие к репродукции гравюры И. Н. Павлова (1877—1951), конструктивистские построения Эль Лисицкого (1890—1941).

Работы Лазаря Марковича Лисицкого — «Про два квадрата» (Берлин, 1922), «Для голоса» В. В. Маяковского (Берлин, 1922) оказали колоссальное влияние на развитие искусства книги во всем мире. В 1927 г. Л. М. Лисицкий вместе со своим учеником — впоследствии известным мастером книги С. Б. Телингатером (1903—1969) оформил Всесоюзную полиграфическую выставку в Москве, которая подвела итоги развития книжного дела за первые 10 лет Советской власти.

В 30-х годах оформлением книги в СССР занимались многие первоклассные мастера. В. А. Фаворский успешно сотрудничал с издательством «Academia», культивировавшим ксилографические обложки и иллюстрации (П. Мериме. Собрание сочинений. 1927—1929; То же. 1933—1934; Л. Н. Толстой. Рассказы о животных. 1932; Данте. Vita nova. 1934).

Для этого же издательства работали Н. П. Акимов (1901—1968), Н. И. Альтман (1889—1970), В. Г. Бехтеев (1878—1971), Г. А. Ечеистов (1897—1946), А. И. Кравченко, М. В. Маторин (1901—1976), Н. И. Пискарев, С. М. Пожарский (1900—1970), И. Ф. Рерберг (1892—1957).

Немало изящных, со вкусом оформленных и превосходно напе-




*В. В. Маяковский. Для голоса. Берлин, 1922.*
*Разворот. Оформление Л. М. Лисицкого.*

чатанных книг выпустило созданное в 1930 г. Государственное издательство художественной литературы. Е. А. Кибрик (1906—1978) исполняет для этого издательства литографские иллюстрации к повести Ромена Роллана «Кола Брюньон» (1934—1936) и к роману Шарля де Костера «Легенда об Уленшпигеле» (1937—1938). С. В. Герасимов иллюстрирует «Дело Артамоновых» М. Горького, Д. А. Шмаринов — произведения М. Ю. Лермонтова, Ф. М. Достоевского, А. Н. Толстого. Традиции В. А. Фаворского успешно развивают его ученики А. Д. Гончаров, М. И. Пиков, М. И. Поляков. Возникает плеяда великолепных мастеров шрифта. Среди них С. Б. Телингатер, Е. И. Коган, Н. В. Ильин, Д. А. Бажанов, Я. Д. Егоров, И. Ф. Рерберг...

В постановлениях партии и правительства, принятых в эти годы, неоднократно подчеркивалась важность искусства книги. Партия призывала художников «решительно улучшать оформление книги, искореняя халтуру и формалистические выкрутасы» (О партийной и советской печати. Сб. документов. М., 1954, с. 438). Сразу же после Великой Отечественной войны, в июле 1945 г., ЦК ВКП(б) принимает постановление «О полиграфическом оформлении книг», в котором была подчеркнута необходимость предоставлять художникам «широкую инициативу в создании разнообразных образцов оформления книг», «поощрять участие лучших художников в деле полиграфического оформления книг» (Там же, с. 543).

В послевоенные годы искусство книги в СССР переживает рас-

цвет, отдельные этапы которого знаменуют всесоюзные выставки; первая из них открылась в мае 1946 г. Регулярно проводятся конкурсы на лучшие издания года, общесоюзные и республиканские выставки книжной графики. Крупнейшие издательские начинания способствуют консолидации художественных сил. Среди них — «Библиотека всемирной литературы» издательства «Художественная литература», в создании которой принимали участие такие мастера, как В. Г. Бехтеев, Д. С. Бисти, С. В. Герасимов, В. В. Домогацкий, А. П. Ливанов, М. И. Пиков, Д. А. Шмаринов.

В послевоенные годы в советской книге успешно работают мастера старшего поколения — В. А. Фаворский, Н. В. Кузьмин, Г. С. Верейский, Д. И. Митрохин, Г. Д. Епифанов... Яркие книги для детей создает Т. А. Маврина. По-прежнему волнует любителей книги гравюра на дереве, которую достойно представляют А. Д. Гончаров, Ф. Д. Константинов, В. Н. Ростовцев, Е. О. Бургункер. В издательство «Детская литература» приходит молодой Д. А. Дубинский (1920—1960); его «Чук и Гек» А. П. Гайдара, «Поединок» А. И. Куприна входят в золотой фонд советского искусства.

На Международных выставках искусства книги в Лейпциге в 1959, 1965, 1971 и 1977 гг. СССР завоевывает ряд высших наград. Три советских художника — С. Б. Телингатер, А. Д. Гончаров, В. В. Лазурский — были удостоены Гутенберговской премии города Лейпцига, высшей награды для мастеров книжного дела.

Центром подготовки художников-оформителей становится факультет художественного оформления печатной продукции Московского полиграфического института, созданного в 1931 г. Здесь развивается и теоретическая мысль, представленная всемирно известными именами члена-корреспондента Академии наук СССР А. А. Сидорова (1891—1978) и доктора искусствоведения В. Н. Ляхова (1925—1975)].

ПОЛЬША. Когда около 1900 г. в Польше начался всеобщий подъем в области искусства, художники обращаются к оформлению книг. Как и в Германии, некоторые журналы стали органами нового движения. В том числе «Жизнь» (Życie), вокруг которого объединились представители «Молодой Польши», далее основанный в 1901 г. в Варшаве журнал «Химера» (Chimera) и появившийся в том же году в Париже журнал «Польское искусство» (Sztuka Polska). Наиболее революционным из них был журнал «Химера», на который во многом равнялись другие журналы. Основоположником нового польского книжного искусства стал многосторонне одаренный Станислав Выспяньский (1869—1907). Он оформлял журнал «Жизнь», был первым художественным руководителем одной из польских типографий и обучал не только молодых художников, но и технических специалистов, наборщиков и печатников. Художественным руководителем типографии Ягеллонского университета в Кракове стал Ян Буковский (1873—1943), а типографии «Друкарня Народова» Н. Тельца — Антон и Станислав

(1876—1949) Прокайловичи. В Варшаве на стороне нового движения выступила типография Жигмунта Лазарского. Большая группа художников, главным образом живописцев, начинает работать в области книгопечатания. Все это способствовало подъему культуры книги в Польше. Среди издателей в наибольшей степени развитию нового искусства книги содействовали Герман (1848—1885) и Альфред (1878—1924) Альтенберги во Львове и Якуб Морткович (1876—1931) в Варшаве. Новое книжное искусство основывалось на творчестве старых мастеров и на народном искусстве. После того как его развитие было заторможено в результате политического положения, создавшегося перед первой мировой войной, оно приняло, начиная с двадцатых годов, ярко выраженный национальный характер. В эти годы график и иллюстратор Адам Пултавский (1881—1952) создал выдержанную в национальном духе польскую антикву (антикву Пултавского). Академическое образование молодые художники книги получали в Академиях изобразительных искусств в Кракове и Варшаве и в школе полиграфической промышленности в Варшаве, директором которой стал Д. Пултавский. Образовались группы художников, представлявших современные им международные направления в искусстве. Условия планового хозяйства и соответствующие правительственные постановления определили новые формы развития книжного производства в Польше после второй мировой войны. Так как типографии, сконцентрированные в Варшаве и составлявшие половину полиграфических мощностей страны, были разрушены, в городе были построены три современных полиграфических комбината. Но и в других городах были увеличены мощности типографий, обновлено оборудование и улучшено качество продукции. При издательствах были созданы графические мастерские, возглавляемые художниками, где выполнялись экспериментальные работы. В первую очередь необходимо было увеличить тиражи для того, чтобы снабдить литературой широкие массы трудящихся. В связи с этим большое внимание было уделено разработке современного стиля оформления книг всех видов литературы, рассчитанного на массовые тиражи. Конкурсы на лучшую книгу показывают, что варшавские издательства и краковские типографии достигли значительных успехов в области печатных процессов, но пока еще отстают в области переплетных работ. Высоким качеством оформления характеризуются польские книги для детей. В области оформления полиграфической продукции значителен вклад издательства литературы по искусству «Аурига» и издательства художественной литературы «Чительник».

ЧЕХОСЛОВАКИЯ. Высокого уровня развития достигло современное искусство книги в ЧССР, хотя предпосылки для этого начали создаваться лишь в конце прошлого и начале нынешнего века буквально из ничего, наощупь, в трудных поисках. Первым чешским оформителем книги в современном понимании была художница Зденка Браунерова. В 1897 г. она начала работать в

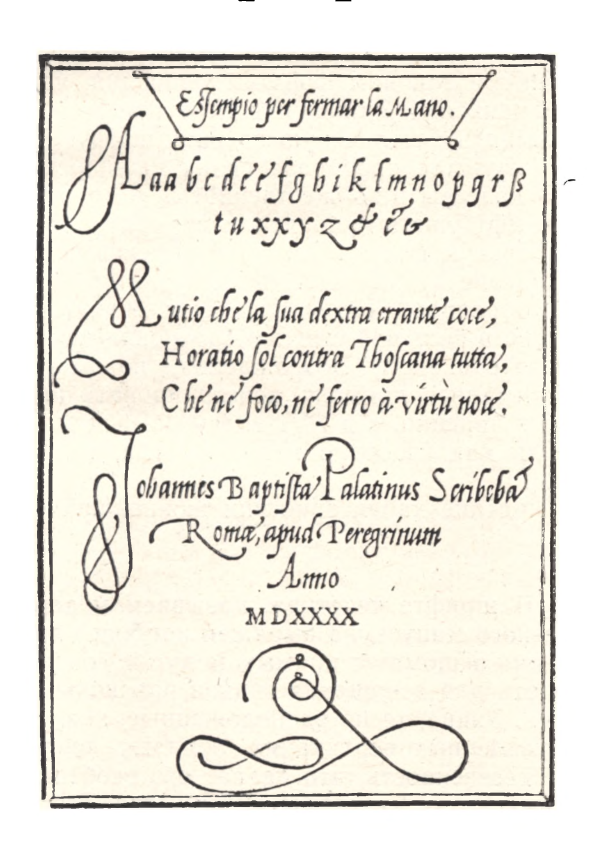
области оформления печатных изданий, ориентируясь на Вильяма Морриса и на старые чешские книги. Она была иллюстратором и работала преимущественно в технике офорта. Войтех Прейссиг оформлял книги средствами набора. Он был владельцем частной типографии, некоторое время с успехом работал в Америке и, наконец, создал оригинальный чешский типографский шрифт. Чешские художники книги, как правило, сами выполняли наборное оформление и создавали иллюстрации и книжные украшения. Начиная с первых десятилетий XX в. появляется большое количество талантливых художников. Развитие шло не столько за счет обычных издательств, сколько за счет частных типографий, принадлежавших художникам. Среди тех, кто после первой мировой войны способствовал развитию нового книжного искусства, в первую очередь следует назвать Карела Дыринка, директора пражской государственной типографии. Как практик, продолжающий на высоком художественном уровне традиции типографов-ремесленников, и как автор основополагающих теоретических работ он оказал чрезвычайно большое влияние на развитие чешского книжного искусства. Одновременно с ним работал Метод Калаб (1885—1963), много сделавший для внедрения наборного оформления и развития чешской полиграфии. Наряду с Дыринком и другие художники, например, Славобой Тусар, неоднократно предпринимали попытки создать национальный типографский шрифт. В этом отношении международное значение имеет творчество Ольдржиха Менхарта (род. 1897), который стал ведущим шрифтовиком ЧССР и шрифты которого широко используются типографиями страны.

ВЕНГРИЯ. Современное книжное искусство Венгрии питается из двух источников: народного искусства, в котором содержатся византийские и восточные элементы, и европейского модерна. Венгерские художники книги постоянно возвращаются в книжных украшениях и в иллюстрациях к мотивам фольклорной орнаментики и в то же время снова и снова отправляются обучаться в другие страны с тем, чтобы по-своему переработать новейшие европейские течения в искусстве. Венгрия дала целый ряд художников книги, вошедших в европейскую элиту. Одни из них остались за рубежом, другие способствовали наивысшему расцвету национальной венгерской книжной культуры. В своем творчестве Лайош Козма (1884—1948), имеющий особые заслуги в создании современного венгерского искусства книги, исходил из основного принципа движения за новое книжное искусство, заключающегося в том, что наборное оформление, книжные украшения и иллюстрации должны составлять гармоничное единство и что при изготовлении книги необходимо тесное сотрудничество между печатником и художником. Он был многосторонне одаренным человеком и оформлением книг занимался, собственно, наряду со своей основной профессией архитектора. Но эта профессия во многом повлияла на его оформительскую манеру, склонную к декоративности и архитектонике. Козма блестяще осуществлял на практике

упомянутый основной принцип. В венгерском типографском искусстве XX в. целиком господствует антиква, которая в работах такого мастера, как Имре Кнер, приобрела особую выразительность и стала основой точных оформительских решений. Кнер тесно сотрудничал с Козмой; его издательство и типография во многом способствовали развитию современного книжного искусства в Венгрии. Распространению современного стиля наборного оформления книг существенно содействовало издательство Андора Тевана в Бекешсаба. Большое значение приобрела деятельность издательства «Амикус». Возглавлял его художник книги Ладислав Рейтер, который следовал конструктивистскому направлению, разработанному руководителем Баухауза в Дессау, венгром Ладиславом Мохоли-Надем. После второй мировой войны венгерское искусство книги стало снова быстро развиваться. Особенно выделялись будапештские издательства «Геликон» и «Корвина», выпускавшие издания международного значения. Издательство «Геликон» специализировалось на выпуске библиофильских книг, печатаемых массовыми тиражами. Был создан новый шрифт тотфалуши, названный по имени выдающегося венгерского типографа XVII в. Миколша Тотфалуши Киша. С 1954 г. в Венгрии начали проводить конкурсы на лучшую книгу; ежегодные выставки книги побуждали издательства и типографии соревноваться друг с другом.

Высокого уровня развития достигла офсетная печать. Основными полиграфическими предприятиями являются типография имени Кошута, типография «Атенэум», офсетная типография в Будапеште, а также бывшая типография Кнера в Гиоме. Усилия многих художников книги и в первую очередь Лайоша Ленгеля, Дьёрдя Хаймана и Тибора Шанто направлены на то, чтобы вернуть венгерскому книгопечатанию его международное значение.

# Типографский шрифт



# ВИДЫ ТИПОГРАФСКИХ ШРИФТОВ

ОСОБЕННОСТИ РУКОПИСНОГО И ТИПОГРАФСКОГО ШРИФТОВ. Когда Гутенберг искал графическое лицо шрифтов, которые могли быть использованы в его новом изобретении, он мог равняться только на почерки рукописных текстов. Несмотря на то что он намеренно придавал печатным изданиям облик рукописных книг, первые наборные шрифты носили уже иной характер, чем буквы рукописных текстов. Шрифты должны быть более статичными и однотипными; при их разработке необходимо следовать определенным законам формообразования, которые позволили бы из неизменяемых одиночных букв при любом их сочетании в слове создавать безупречную по виду фразу. Гутенберг выбрал миссаль в качестве прообраза своих наборных шрифтов не только из-за его красоты и торжественности, но и, пожалуй, из-за того, что этот шрифт уже в рукописном варианте имел тщательно проработанную строгую форму. Все типографские шрифты начального периода книгопечатания вплоть до фрактуры основываются на рукописных образцах. Творчество современных художников шрифта опять-таки в большой степени вдохновляется рукописными почерками. Но уже в эпоху Возрождения, во второй половине XV в., предпринимались попытки конструировать шрифты с помощью циркуля и линейки, а в XVI в. эскизами для гравирования шрифтов служили как свободно нарисованные, так и «конструированные» знаки.

Ниже даны краткие характеристики важнейших типографских шрифтов.

ТЕКСТУРА. В шрифте текстура, называемом также миссаль, характер готического минускула выражен наиболее ярко. Он определяется двойными изломами прямых и дуг и создает благоприятные возможности для оснащения знаков различными декоративными элементами. Узкие, тесно расположенные, как прутья решетки, знаки при усиленных вертикалях придают рисунку шрифта плотность и торжественность, что делает его особенно пригодным для набора библейских и литургических текстов. Текстурой набраны Донаты и календари Иоганна Гутенберга, а также 36- и 42-строчные Библии и майнцская Псалтырь 1457 г. Текстура использовалась многими первопечатниками для набора текстов молитвенников и псалтырей, а также в качестве выделительного шрифта. За пределами Германии она использовалась в Париже и Северной Франции, голландскими печатниками и особенно в Англии под названием «Черные буквы». После XVI в. этот шрифт редко встречается в немецких печатных изданиях и применяется в основном для набора заголовков, но все еще культивируется каллиграфами. Современными художниками он снова используется в качестве графической основы для создания текстовых шрифтов.

ГОТИЧЕСКАЯ АНТИКВА. Готическая антиква была первым книжным рабочим шрифтом ранних печатников. Ее рукописная основа — созданный в XIV в. классический минускул, называемый также «Петрарка» или «fere humanistica», который занимает среднее положение между антиквой и готическим шрифтом. И если у него еще и были отдельные готические черты, то он все же округлым характером начертания приближался к гуманистической практике письма, что придавало ему известную современную элегантность. Характерным является круглое „d“, закрытое пока еще „v“, а также перекрытое сверху „a“. Свое значение для первопечатных книг этот шрифт приобрел благодаря творчеству Петера Шёффера, который первым проработал его форму и использовал в изданных в 1459 г. «Правилах богослужения» (Rationale divinorum officiorum), составленных в XIII в. французским учителем церковного права Гильельмусом Дурандусом. Буквы должны были отвечать требованию экономии места при максимальной удобочитаемости, причем не исключалось известное стремление к красоте. Шрифт был широко использован И. Фустом и П. Шёффером в их 48-строчной Библии (1462). В первые два десятилетия начального периода книгопечатания он остается основным видом шрифта, появляется во многих других изданиях в различных вариантах и, наконец, в середине восьмидесятых годов сменяется фрактурой рондо.

ФРАКТУРА РОНДО. Фрактура рондо основывается на итальянских рукописных почерках, которые начали развиваться в XIII в. Для них характерны те же черты, что и для наборных шрифтов второй половины XV в. Их основа готическая, но изломы прямых, часто смягченные, отмечаются лишь в верхней части знаков „m“ и „n“, в то время как основные штрихи внизу изломов не имеют, что отличает также „f“ и длинное „s“. У других знаков изломы переходят в закругления, как у „e“ и „c“, у букв „d“, „o“, „q“ и „p“ круглые элементы выражены наиболее ясно. Характерно и «двухэтажное» „a“. Основные штрихи имеют равномерную толщину и при наличии еще встречающихся изломов сохраняют готический характер, в то время как у „d“ и „o“ рисунок знака смягчен и начертание его кажется более растянутым в ширину, чем вытянутым вверх. Особенно в крупных кеглях фрактура рондо тяготеет к декоративным шрифтам.

Этот шрифт применялся в Италии вначале немецкими печатниками. Первым использовал его в 1467 г. в Риме Ульрих Ган; венецианские печатники и, в первую очередь, Венделин фон Шпейер и Никола Жансон, сделали его популярным, и он вскоре из Италии распространился по всей Европе. В Германии его ввел Эрхард Ратдольт, приехавший из Венеции в 1486 г. Он напечатал известный проспект-оттиск шрифтов своей типографии, где фрактура рондо была показана во всей своей законченной элегантности.

Наряду с антиквой этот шрифт применялся в Германии преимущественно для воспроизведения латинских текстов. В течение

XVI в. он перестает применяться в Европе, хотя еще ценится каллиграфами, как рукописный шрифт. В отдельных случаях его мотивы еще появляются в разных современных шрифтах.

ШВАБАХЕР и БАСТАРДА. Швабахер — шрифт немецкого происхождения. Уже в давние времена он воспринимался, как типично немецкий шрифт. Применялся швабахер в основном для воспроизведения немецких текстов и, соответственно, использовался только в странах немецкого языка. Наряду с антиквой и фрактурой рондо он в последней четверти XV в. находит все более широкое распространение и в XVI в. становится шрифтом изданий Реформации. Швабахер происходит от готических шрифтов, но носит признаки классического стиля. Среди этих признаков — дугообразные закругления основных штрихов у „g" и „o", которые вверху и внизу, сливаясь, образуют заострения; характерны дуги, образующие простое „a", и форма буквы „v". Как и у фрактуры рондо „e" и „c" имеют тенденцию к округлению форм, а основные штрихи букв „m" и „n" имеют изломы только в верхней части, а внизу выпрямлены. Собственное, резко характерное начертание получили прописные знаки. Этим создается впечатление широты, основательности, почти грубости.

Происхождение названия «швабахер» не выяснено. Какие-либо связи с городом Швабах близ Нюрнберга не установлены, хотя случайные ассоциации не исключены. Общей основой шрифта является готический курсив, используемый для деловой документации, который уже в рукописной форме применялся в качестве книжного шрифта и получил название «бастарда» [1]. Существуют многочисленные формы шрифтов смешанного стиля; в настоящее время пытаются классифицировать их по географическому принципу. В ранние годы книгопечатания в Англии, Франции и в Германии книги, написанные на языке страны, в отличие от латинских текстов стали набирать своим шрифтом и использовали для этой цели местный вариант шрифта смешанного стиля. Это наблюдалось уже в семидесятые годы XV в. в Кёльне и Аугсбурге; в начале восьмидесятых годов в Аугсбурге и Ульме отмечены первые случаи появления варианта, подобного швабахеру. В 1483 г. А. Кобергер в Нюрнберге печатает немецкую Библию, набранную шрифтами смешанного стиля, представляющими собой сознательную модернизацию, имеющую определенную направленность. Здесь подчеркнуто их происхождение от рукописных почерков с петлеобразными верхними выносными элементами букв „d", „h" и „l". Тот же характер, хотя и со своими отличиями, имеет шрифт книги «Сад здоровья» (Gart der Gesundheit), изданной в 1485 г. Петером Шёффером в Майнце, применявшийся затем широко в западной Германии и получивший название «верхнерейнский». Он уже весьма близок к швабахеру. Сам же этот шрифт в почти пол-

[1] Наряду с названием бастарда в русской терминологии используется название шрифта смешанного стиля (*прим. перев.*)

ностью завершенной форме появился в 1485 г. в Нюрнберге у Фридриха Кройсснера. В нем, как и в верхнерейнском шрифте, видно влияние его аугсбургских ульмских предшественников. С тех пор он стал применяться и другими печатниками в разных городах и охотно использовался при издании литературы, предназначенной для народа.

Во времена Реформации в Виттенберге применялась особая форма швабахера, в которой закругления подчеркнуты сильнее и основные штрихи строчных букв расставлены более широко. Характерным для этого виттенбергского шрифта является использование прописных знаков швабахера.

Швабахер во многом способствовал стандартизации типографских шрифтов. В XVI в. он господствовал в течение долгого времени, пока не был вытеснен в середине столетия фрактурой. Позже он встречается лишь в качестве выделительного шрифта. С возрождением классического стиля во второй половине XIX в. швабахер как первый старогерманский шрифт выпускается вновь и таким образом находит место в творчестве современных шрифтовиков.

АНТИКВА. Первопечатники Италии Свейнхейм и Паннарц, работавшие в Субиако, создали в 1465 г. антикву — шрифт гуманистического направления, разработанный по образцу каролингского минускула. Новый шрифт испытал влияние готики и казался несколько тяжелым и угловатым. Новый вариант, который использовался этими печатниками в Риме с 1467 г., также еще не достиг ясных классических форм. В полной мере это удалось выполнить Никола Жансону в Венеции в «Письмах Цицерона Бруту», выпущенных им в 1470 г. Жансон, очевидно, работал раньше гравером пунсонов в мастерской Иоганна Шпейера, и истоки совершенного творения Жансона следует, таким образом, искать в знакомстве с применявшимися там шрифтами типа антиква, улучшенными по сравнению с первыми опытами Свейнхейма и Паннарца. Жансон, по всей вероятности, отталкивался не от шрифтов рукописей, а взял за образец римские надписи на камне. На основе капительных букв этих надписей он и создал гармонически соответствующую им минускульную гарнитуру. Таким образом ему удалось преодолеть остатки готического влияния и создать совершенный по форме, красивый и простой шрифт, отличающийся классической ясностью и гармоничностью рисунка. Это выдающееся творение оказало влияние не только на его современников, художники-шрифтовики нашего времени также обращались к нему. Так в 1890 г. Вильям Моррис в золотом шрифте и в 1900 г. Т. Кобден-Сэндерсон в шрифте доуэс-пресс использовали антикву Жансона, а в двадцатые годы она была воссоздана в Америке.

Антиква, в противоположность готическому шрифту, имеет вместо изломов на вертикальных основных штрихах наверху косые или прямые засечки, а внизу так называемые серифы — горизонтальные линии, служащие базой для знака; в дугах изломы

уступили место красивым закруглениям. Подчеркивание закруглений, связанное с этим значительное раздвижение основных вертикалей и отказ от витиеватых украшений дают в результате ясное, четкое очко. В рисунке господствует горизонталь. Длинное „s" и концевое „s" употребляются вместе. Штрих стал равномерным по толщине. Прописные буквы стали шире. Такой созданный Жансоном шрифт типа антиква получил в дальнейшем название медиаваль; в начальном периоде книгопечатания и в XVI в. он занимал господствующее положение.

Самым значительным вариантом антиквы после Жансона был созданный в 1499 г. Альдом Мануцием шрифт Полифила. Его исходным вариантом был бембо, шрифт типа антиква, использованный в трактате Пьетро Бембо «Об Этне» (De Aetna), разработанный, по всей вероятности, Франческо Гриффо. Его окончательный вариант, который был использован для набора книги «Гипнеротомахия Полифила» (Hypnerotomachia Poliphili), представляется более тонким, узким и стройным, чем антиква Жансона, однако в нем выдерживается принцип формы последней. И этот шрифт сыграл видную роль в истории искусства книги в течение последующих столетий.

В Германии в Страсбурге Адольф Руш использовал антикву, созданную по венецианским образцам примерно в 1474 г. Немецкие первопечатники в Париже, начиная с 1470 г. также применяли ее в течение некоторого времени. Окончательно она утвердилась в Германии с 1486 г. благодаря базельскому типографу Иоганну Амербаху.

В начале XVI в. в европейском книгопечатании господствовали готические шрифты; антиква утверждается очень медленно. Но уже, начиная с Жансона, латинских классиков и гуманистическую литературу стали, как правило, набирать антиквой, а богословские и юридические книги, а также литературу на языке страны — готическими шрифтами. В Италии готические формы были вскоре вытеснены, в то время как в Германии до середины столетия сохранилось разделение, согласно которому тексты на немецком языке набирались шрифтами типа фрактуры, а иноязычные тексты — шрифтами типа антиквы. Франция и Испания в первой половине века полностью переходят к антикве, а в конце столетия их примеру следует Англия. Нидерланды завершают этот переход лишь в XVIII в.— приблизительно в то же время, что и Швеция, а в XIX в. за ними следуют, наконец, малые страны севера, востока и юго-востока Европы.

В то время как итальянские печатники посвятили себя преимущественно разработке курсива, расположенный севернее Альп город Базель стал главным центром изготовления шрифтов антиква и снабжал ими европейские типографии. Значительно способствовала дальнейшему развитию антиквы Франция. Здесь, как и в других странах, в первую очередь содействовали их использованию типографы-гуманисты, такие, как Иодокус Бадиус. Авторитет Жоффруа Тори, его превосходные, выдержанные в стиле анти-

labia circa dētes meos. Miseremini
miseremini mei saltem vos amici mei:
manus domini tetigit me. Quare me
imini sicut deus: et carnibꝫ meis satu-

*Текстура Петера Шёффера и Иоганна Фуста.*

Janus vero filius vrosa: palatinus co
de rege. Qui cum audissent silēter vrani
impetū sup bohemos qui castra deuastat
dñs eos in ore gladij hungarorꝫ z dira n

*Ротонда.*

pietate successit: fœlice hac hæreditate
coniunctus quum geminos genuisset
dicitur abstinuisse. Ab isto natus ē Iac
prouētum Israel etiam appellatus est c
uirtutis usū. Iacob eīm athletā & exerc

*Антиква Никола Жансона.*

& Reiectus inter viros vir dolorum, &
b eo, despectus inquam, & non putaui
es nostros portauit, nos Autem reput
Deo & HVMILIATVM.

*Гарамон.*

dono puro di Dio e felicità di natu-
ra, benchè spesso provenga da lunga
esercitazione e abitudine, chè le più

*Бодони.*

Durch teglich arbeyt worden sch
Hat In darauf das Er all sach
Die nacht wolt han in guter acht

*Фрактура Нойдорфера-Андреа.*

квы прописные буквы в трактате «Цветущий луг» (Champ Fleury) и молитвенник, набранный им впервые изящной антиквой, заставили обратить внимание на этот новый шрифт. Робер Этьенн и Симон де Колин сотрудничают с наиболее значительным шрифтовиком Франции того времени Клодом Гарамоном (ум. 1561), который принадлежал к школе Тори. Гарамон стремился осуществить на практике теории мастера и обновил фонд шрифтов Этьенна. Он создал ряд шрифтов по венецианскому образцу. Антиква Гарамона 1540 г. отличается по рисунку от антиквы Жансона и Мануция. Этот шрифт более утончен и гармоничен. Скоро он стал излюбленным шрифтом своего времени и утвердился даже в Италии. Плантен также приобрел типографские материалы в Париже. Шрифты Гарамона доминировали на шрифтовом рынке и в книгопечатании почти в течение 250 лет. И сегодня варианты этих шрифтов весьма популярны.

Ученики Гарамона Гильом Ле Бэ и Робер Гранжон, печатавшие в Лионе и Париже, следовали в своем творчестве образцам мастера. Они работали в различных странах, в том числе и в Италии — Ле Бэ в Венеции, а Гранжон в папской типографии в Риме. В XVII в. в Германии франкфуртская словолитня Эгенольфа-Лютера распространяла изготовленный здесь вариант шрифта гарамон, который применялся как в Германии, так и за рубежом.

Другую модернизацию антиквы по образцу шрифта гарамон выпустил в XVII в., в период упадка типографского искусства, Кристоф ван Дейк в Голландии. Он в основном работал для типографии Эльзевиров; вместе с их книгами в Европе завоевали известность и его шрифты. Велика заслуга братьев Воскенс, способствовавших превращению Нидерландов в основной центр шрифтолитейного производства и содействовавших удовлетворению потребностей Англии в шрифтах. В самой Англии шрифтолитейное дело и книгопечатание не могли развиваться из-за давления цензуры. Только Джон Дэй во второй половине XVI в. выдвинулся как печатник и художник шрифта и смог разработать антикву, которая не уступала шрифтам, созданным на материке. В XVII в. архиепископ оксфордский Джон Фелл приказал оснастить тамошнюю университетскую типографию собственной словолитней, и все же пунсоны и матрицы шрифтов, еще и по сей день используемые и известные под названием «фелл», были голландского производства.

Важным событием в истории антиквы и одновременно важным шагом в развитии формообразования шрифтов явился шрифт «королевский латинский» (Romain du Roi), созданный для личной типографии французского короля Людовика XIV. Типография, правда, располагала уже превосходным шрифтовым материалом — так называемым «университетским шрифтом» (Caractères de l'université), созданным Жаном Жанноном, разработанным Гарамоном «Греческим королевским» шрифтом (Grecs du Roi), собранием восточных шрифтов, но король хотел иметь собственный представительный, не используемый нигде больше вариант антиквы. В ре-

зультате в 1692 г. была собрана комиссия экспертов Королевской Академии наук, перед которой поставили задачу создать совершенный вариант антиквы. Под руководством аббата Никола Жожона была разработана конструкция букв, математической основой которой был квадрат, разделенный на 2 304 поля. Гравировать шрифт по этим эскизам было доверено Филиппу Гранжону. Он, однако, не стал строго следовать педантичному чертежу, а руководствовался в основном соображениями эстетики, что и позволило придать новому шрифту соответствующую форму. Для него характерны контраст между жирными и тонкими линиями и подчеркнуто узкое начертание. Этим он сходен со шрифтами XVIII столетия. Изготовление этой гарнитуры, включающей многие кегли, продолжалось до 1745 г.

От «королевского латинского» отталкивался парижский словолитчик Пьер-Симон Фурнье (1712—1768) при создании своей узкой антиквы. Его шрифт завоевал признание, имел большой спрос и привлекался для различных издательских акций. Значительное творческое наследие Фурнье представлено в «Руководстве по набору» (Manuel Typographique), которое появилось в 1764—1768 гг. и кроме образцов шрифтов содержит большое количество примеров типографского оформления.

Созданные Фурнье узкие шрифты особенно ценились и широко применялись в Голландии. Здесь ведущей в области шрифтолитейного производства являлась фирма Энсхеде. Вместе с словолитней Рудольфа Ветстайна эта фирма приобрела в 1743 г. значительное количество старых шрифтов. Одновременно сюда перешел словолитчик фирмы Иоганн Михаэль Флейшман (1701—1768). Он родился в Вёрде, близ Нюрнберга, изучил здесь ремесло резчика шрифтов и работал в словолитне Лютера во Франкфурте. С Энсхеде его вскоре связала тесная дружба. Шрифты Флейшмана стали пользоваться большой популярностью. В его антикве узкое начертание представлено в весьма характерном для фирмы Энсхеде варианте; она копировалась самим Фурнье.

В то же время Англия нашла в Вильяме Кезлоне (1692—1766) мастера шрифтового дела, благодаря которому эта страна включилась в общий поток развития шрифта в Европе и который сделал ее независимой от внешнего рынка. Кезлон стал основоположником существовавшей до 1873 г. династии словолитчиков. В 1720 г. он открыл в Лондоне словолитню и кроме восточных и готических шрифтов создал шрифты типа антиква, отличающиеся национальным характером, в которых, однако, чувствовалось голландское влияние. Позже печатники XIX и XX вв. вернулись к шрифтам Кезлона.

В свое время «модными» были шрифты Джона Баскервилля (1706—1775) — каллиграфа и создателя шрифтов на базе рукописных почерков. В Англии он не завоевал признания и значительно большего успеха добился на континенте. В его шрифте подчеркнут контраст между жирными основными и тонкими линиями. Он не достигает, однако, вершин классической антиквы.

Его шрифты отличаются значительно большей, чем это было принято до сего времени, остротой рисунка. Баскервилль любил набирать заголовки в разрядку, делая каждую букву главным элементом чисто шрифтового оформления своих книг.

Вершиной направления, начатого «королевским латинским», явилось творчество Франсуа Амбруаза Дидо и его сына Фирмена. Их шрифты, испытавшие частичное влияние гравюры на меди, отличаются подчеркнутым контрастом между жирными и волосными штрихами. Они создали тип классицистической антиквы, отличающейся от медиавальной. Шрифт имеет узкое начертание. Вертикальные штрихи в нем жирные, с очень тонкими выступами (серифами) наверху и внизу. Наплывы в округлых знаках „b", „c", „d", „e", „o" имеют серповидную форму и заканчиваются, как все закругления и горизонтальные линии, очень тонким штрихом. И у прописных знаков, особенно у „A", „H", „K", „M", „N", „U", „V", „W", „X" и „Y", резко контрастируют жирные и тонкие штрихи.

Все возможности формообразования этой классицистической антиквы исчерпаны в работе итальянца Джиамбаттиста Бодони (1740—1813). У него контраст между жирными основными и тонкими волосными соединительными штрихами оказывается иногда утрированным. Выделением основных штрихов кроме того подчеркивается вертикаль.

Бодони пользовался первоначально шрифтами Фурнье. Но уже во время своей работы в типографии в Риме он изучил гравирование пунсонов, некоторое время зарабатывал их продажей и начал, наконец, изготавливать для государственной типографии герцога Пармского собственные шрифты, которые, однако, еще находились под влиянием Фурнье. Печатать ими он начал в 1771 г. В 1788 г. появилось первое издание его «Руководства по искусству набора» (Manuale Tipografico), образцы шрифтов которого вскоре заслужили восторженное одобрение современников. В конце столетия он выпустил новые шрифты в стиле Дидо. Высокое мастерство Бодони как печатника принесло и его шрифтам большой успех во всем мире. Он не ограничивался разработкой курсивных латинских шрифтов и шрифтов типа антиква, а создавал также многочисленные шрифты чужих алфавитов. В 1806 г. он напечатал «Отче наш» на 155 языках. Второе издание «Руководства по искусству набора» 1818 г. содержит 169 различных вариантов одних только курсивных шрифтов и шрифта антиква. В XIX в. антиква Бодони копировалась и использовалась сверх всякой меры.

В Германии XVIII в. предпринимались попытки использовать антикву также и для набора немецких текстов. С тех пор там усиленно дебатировался вопрос: антиква или фрактура? Швейцарские и немецкие поэты в середине столетия выступают за использование антиквы, в том числе Ф. Шиллер и И. В. Гёте. По их заказу ряд произведений был напечатан этим шрифтом. Свое влияние на шрифты оказали Баскервилль, Дидо и Бодони. Иоганн Фридрих Унгер продавал в Германии шрифты Дидо. Сильнее всего ощу-

щается влияние Дидо и Бодони в книгах издателя Георга Иоахима Гёшена, который использовал антикву для издания произведений Фридриха Клопштока и для обоих изданий произведений Кристофа Мартина Виланда. Словолитчик Юстус Эрих Вальбаум (1768—1839) создал немецкую классицистическую антикву. Будучи учеником кондитера, он увлекся изготовлением форм, что и привело его к гравированию пунсонов и к словолитному делу. Мастерскую, приобретенную в 1799 г. в Госларе, он перенес в 1803 г. в Веймар. Здесь он изготовил ряд шрифтов, которые пользовались большой популярностью. В рисунках его антиквы контраст между жирными и тонкими штрихами смягчен, вертикаль менее подчеркнута и его шрифты кажутся поэтому более уравновешенными и спокойными. В перерисовках они существуют и сегодня.

В начале XIX в. в Англии появляются два новых варианта антиквы. Один из них назван египетским шрифтом (Egyptienne). Название объясняется всеобщим тогда увлечением Египтом в связи с наполеоновским походом, открытием вновь древнеегипетской культуры, расшифровкой надписи на Розеттском камне, который был привезен в Англию на французском корабле «Египтьен», захваченном англичанами. Но название не имеет ничего общего с графической основой шрифта. Штрихи знаков имеют одинаковую толщину, контраста между основными и соединительными штрихами больше нет; даже серифы выполнены в той же толщине, что и остальные элементы знака. Каких-либо украшений нет, ясно выявлена основная форма буквы. При этом литеры кажутся широкими и основательными — наподобие знаков античного квадратного капительного шрифта. Египетский шрифт появился как рекламный — для вывесок и т. п. еще в 1806 г.

В 1815 г. он был апробирован в качестве типографского английским словолитчиком Винсентом Фиггинзом, в 1820 г. встречается в перечне словолитни Торна и в 1830 г. — в рекламном оттиске образцов шрифтов Андрэ во Франкфурте. В XX в. изготавливались и появлялись в продаже под различными названиями его многочисленные варианты, причем использовались они в качестве не только выделительных, но и текстовых шрифтов.

Второй английской новинкой XIX в. был гротеск. И это название не имеет прямого объяснения, возможно, что по форме он воспринимался, как «гротескный». У него, как у египетского шрифта, штрихи одинаковой толщины, но нет серифов. Он повторяет простейшую, лишенную декоративности форму древних надписей на камне, воспроизводит лишь скелет буквы. В 1816 г. гротеск впервые показан в образцах шрифтов Уильяма Кезлона IV, а в 1834 г.— встречается в образцах шрифтов Эдуарда Хэнеля в Магдебурге. И этот шрифт использовался как выделительный для акцидентного набора, а в последнее время — и для текстового набора. Его блочный характер отвечал требованиям элементарного типографского оформления двадцатых годов нашего столетия. С тех пор гротеск многократно повторялся в различных модификациях.

КУРСИВ И РУКОПИСНЫЕ ТИПОГРАФСКИЕ ШРИФТЫ. Под курсивом в настоящее время понимают, как правило, производный от антиквы типографский шрифт, знаки которого наклонены вправо. Он восходит к рукописным почеркам. В 1501 г. Альд Мануций ввел курсив в состав типографских шрифтов, использовав его в одном из изданий Вергилия — первом издании серии знаменитых малоформатных «альдин», которые полностью набирались курсивом. Шрифт был, по всей видимости, создан Франческо Гриффо; он копирует применявшийся в итальянских канцеляриях почерк «канцеллярeска» (Cancelleresca), когда при письме одна буква слова должна переходить в другую. Однако этот принцип последовательно не проводится, а применяется лишь для некоторых знаков. Так как в качестве заглавных в этом шрифте были использованы прописные знаки антиквы, набор оставляет впечатление неуравновешенности и недостаточной гармоничности. Типографские и технические недостатки свойственны и отдельным его элементам. Тем не менее шрифт используют с 1520 г. и другие венецианские печатники, постоянно улучшая его. Франческо Гриффо уже в 1503 г. создает для Иеронима Сонцинуса новый курсив, который был применен в одном из изданий Петрарки. Гриффо отказался от многочисленных лигатур и удачно приблизил прописные знаки к строчным. Новую улучшенную форму курсива создал каллиграф Людовико дельи Арричи в Риме. В его образцах шрифтов, воспроизведенных в 1522 г. способом ксилографии, показана канцелляреска, на базе которой был разработан новый шрифт. Арричи уже создавал сам различные варианты курсива и печатал ими. Прописные у него все еще сохраняют прямое начертание, но ему уже удалось отделить одну букву от другой и сделать набор более гибким, ясным и удобочитаемым, чем у Гриффо. Антонио Бладо подхватил пример Арричи и создал наиболее совершенный курсив. Для многих печатников шрифты Арричи и Бладо служили примером. Отличается от других красивый, с наклонными прописными, курсивный шрифт венецианского печатника Франческо Марцолини, сделанный по примеру римских канцелярских почерков. Со временем курсив становится в Италии модным.

В Германии курсив впервые встречается у Зебалда Стриблита в 1510 г. в Эрфурте. С 1519 г. такие шрифты отливает Фробен в Базеле; их охотно покупают даже в Италии. Уже в 1524 г. венский печатник Иоганн Зингринер использует наклонные прописные. Но в целом курсив в Германии встречается только в качестве выделительного шрифта.

И, напротив, все большее значение приобретают французские шрифты Гарамона. Считается, что он был первым, кто выполнил антикву в курсивном начертании. Гранжон завершает и эту работу Гарамона.

В том же столетии Джон Дэй, создав свою антикву, дал Англии собственный красивый курсивный шрифт. С тех пор курсив входит в состав антиквы и вместе с ней претерпевает все изменения стиля, так что его история является частью истории антиквы.

Уже в XVI в. шрифтовики пошли еще дальше в направлении, намеченном курсивом, и создали типографские рукописные шрифты. Ганс Килиан в Нойбурге на Дунае с 1545 г. использует немецкий канцелярский шрифт в качестве выделительного шрифта и набирает им в 1557 г. целую книгу. Даже в «Руководстве по набору» (Manuel Typographique) Фурнье приведен образец немецкого типографского рукописного шрифта XVIII в.

В Лионе Гранжон создал французский шрифт своеобразного рисунка — «сивилитэ». В нем объединены формы минускульных готических шрифтов и шрифтов антиква, используемых в рукописных шрифтах того времени. Характерные для этого шрифта завитки делают его неудобочитаемым. Тем не менее он использовался для набора учебников. В 1557 г. Гранжон представил его общественности и получил на него десятилетнюю привилегию. В 1558 г. Плантен приобрел его для своей типографии в Антверпене и способствовал его распространению. Свое название он получил по педагогическому труду Эразма Роттердамского «Детская вежливость» (La civilité puérile, 1559), который набран этим шрифтом. Он широко использовался в Нидерландах в изданиях на голландском языке. Попытка обновить шрифт, предпринятая Фурнье, не удалась.

Сходным с ним был «финансьер» (Financière), рисованный шрифт французского министерства финансов, который в XVI в. был изготовлен в качестве типографского.

Латинские рисованные шрифты последующих столетий время от времени также встречаются в типографском варианте. В образцах шрифтов Фурнье, Флейшмана, Дидо, Бодони представлены многие из них.

Нарисованный острым пером невыразительный английский рукописный шрифт начала XIX в. через литографию проник в акцидентную печать и нашел применение в качестве выделительного для титульного набора и др. Современные художники создали многочисленные рисованные шрифты часто оригинального и прекрасного рисунка. Среди современных типографских шрифтов есть также шрифты, нарисованные кистью.

ФРАКТУРА. Последним значительным шрифтом начального периода книгопечатания была фрактура, созданная во втором десятилетии XVI в. О ее возникновении имеется несколько гипотез. По ним можно составить следующую картину: в 1508 г. Иоганн Шёнспергер в Аугсбурге получил от императора Максимилиана I задание подготовить по имеющимся оригиналам шрифт специального назначения. Им набран Молитвенник, печатание которого было завершено в 1513 г. Оригиналы предоставил очевидно секретарь императора Винцент Рокнер, который разработал шрифт отпечатанного в 1517 г. эпоса «Тойерданк» (Theuerdank). В основе обоих шрифтов лежат рукописные почерки, которые бытовали уже в XIV в. в каллиграфических работах имперской канцелярии. Примером является изготовленный секретарем императора Иоганном

Ридом шрифт «Амбразской книги героев» (Ambraser Heldenbuch). Шрифты Молитвенника и «Тойерданка» непосредственно предшествуют фрактуре. Хотя они и отличаются друг от друга, однако их объединяет происхождение от рисованного шрифта. В их рисунке смешаны формы типографских и рисованных шрифтов, как и у собственно фрактуры. Концы вертикальных штрихов у знаков этого шрифта обычно скошены, а прописные буквы богато украшены завитками. Шрифт «Тойерданка» кажется более легким, и знаки его в строке стоят более свободно. Характер канцелярского шрифта выражен здесь сильнее, чем в шрифте Молитвенника. Особенности канцелярского шрифта еще более сильно выражены в так называемом гильгенгартском шрифте. Он был уже использован в «Тойерданке» для сигнатур, и им был набран молитвенник «Сад лилий божественной христианской души» (Gilgengart (Liliengarten) einer yetlichen christlichen Seel), выпущенный в 1520—1521) г. Шёнспергером. Этот шрифт уже полностью похож на рукописный канцелярский. По своему характеру он является выделительным. Предпринимались попытки создать на этой основе шрифт, который мог быть использован шире. В Аугсбурге в типографии Гримма и Вирзунга в 1520 г. использовался подобный тип шрифта, не нашедшего, однако, распространения. Бо́льший успех имела фрактура, созданная в Нюрнберге гравером пунсонов Иеронимом Андреа по эскизам каллиграфа Иоганна Нойдорффера. Впервые фрактура Нойдорффера-Андреа встречается как текстовой шрифт «Триумфальной арки» императора Максимилиана, отпечатанной с досок в 1515 г. В качестве типографского шрифта его первым использовал Альбрехт Дюрер в немецком издании своей «Триумфальной колесницы». В 1522 г. Андреа изготавливает этот шрифт в пяти кегелях и набирает им выпущенные в 1525—1527 гг. теоретические труды А. Дюрера.

Поселившийся в 1524 г. в Нюрнберге печатник Иоганн Петреюс выпустил в 1525 г. каталог шрифтов, в котором был показан его вариант фрактуры в двух кегелях. В это время виттенбергские типографии Кранаха и Деринга и страсбургский печатник Вольфганг Кёпфель уже располагали собственными вариантами фрактуры.

Характер формы фрактуры определяется в строчных знаках сменой дугообразно изогнутых и прямых основных штрихов как у „a“, „b“, „d“, „o“, „p“, „q“, „v“ и „w“. Прописные литеры размашисты и украшены небольшими завитками так называемыми «хоботами». В целом шрифт производит впечатление неспокойного, разбухшего, темного и воспринимается как барочный. Фрактура в мелких кегелях хорошо воспринимается как текстовой шрифт; в крупных кегелях она производит впечатление выделительного.

Постепенно новый шрифт утверждается наряду с давно используемыми, в первую очередь со швабахером, и приблизительно с 1600 г. становится ведущим. С этих пор он воспринимается, как собственно немецкий шрифт и используется для набора немецких

текстов, в то время как с середины XVI в. для набора латинских текстов стала использоваться антиква. Иероним Родлер в Зиммерне одним из первых использует с 1530 г. фрактурные шрифты. В значительной степени способствовал их внедрению крупный франкфуртский предприниматель Зигизмунд Фейерабенд (1528—1590), использовавший эти шрифты для набора изданий, предназначенных для народа. Особо красивый и представительный тип фрактуры был разработан в Лютеровской словолитне во Франкфурте-на-Майне. Он был гравирован в 1678 г. и в начале XVIII в. дополнен рядом кегелей, в которых несколько отличается по форме от исходного варианта. Эгенольф-Лютеровская фрактура была возрождена в XX в. словолитчиком Д. Штемпелем, в настоящее время имеется и в липотипном варианте. В XVIII в. фрактура попала под влияние техники гравюры на меди и пришла в упадок. Отрицательное отношение к этому шрифту объясняется тем, что классицизм в то время завоевывал все более прочные позиции. В качестве шрифта для немецких изданий утверждалась антиква. Одновременно предпринимались попытки обновить фрактуру, направленные на придание ей светлого ясного характера. После первой неудавшейся попытки, которую предпринял Иоганн Генрих Кампе совместно с гравером пунсонов и словолитчиком Голльнером в Галле в 1790 г., за фрактуру вступился берлинский печатник и издатель Иоганн Фридрих Унгер. Так как сам он шрифтовиком не был, он заказал шрифты Фирмену Дидо, с которым поддерживал дружеские отношения. Образцы, изготовленные Дидо, показали, что этот большой французский мастер не мог удовлетворительно решить проблему формообразования фрактуры. После этого Унгер с помощью работавшего в его типографии гравера пунсонов Иоганна Кристиана Губитца сам попытался создать новую фрактуру. Результат он изложил в опубликованном в 1793 г. отчете, однако полного одобрения не встретил. Дальнейшие попытки привели к разработке варианта, который Унгер впервые использовал в 1794 г., печатая книгу К. Ф. Морица «Новая Цецилия» (Die neue Cecilia). Этот шрифт получился действительно более светлым и легким и менее сложным, чем старая фрактура, и заслужил признание современников.

Фрактура Унгера была в новое время вновь выпущена словолитней «Бертгольд унд Штемпель». Между тем Иммануэль Брейткопф не одобрил результаты первой попытки Унгера. В его словолитне с 1750 г. разрабатывалась новая фрактура. В 1793 г. он набрал этим шрифтом книгу «Несколько немецких песен для радостей жизни. Опыт новых немецких шрифтов» (Einige deutsche Lieder für Lebensfreuden. Versuch neuer deutscher Schriften). Фрактура Брейткопфа, после того как ее в 1915 г. вновь выпустил Д. Штемпель, стала широко применяться и применяется до настоящего времени. После смерти Брейткопфа его словолитня выпустила еще один вариант фрактуры. Первой книгой, набранной им, была «Палингенезис» (Palingenesien) Жана Пауля. Этот вариант применяется и в современном типографском искусстве.

Кроме Брейткопфа и Унгера новый вариант фрактуры создал Юстус Эрих Вальбаум в Веймаре. Его пунсоны и матрицы перешли позднее во владение словолитни Г. Бертгольда в Берлине, которая возобновила выпуск фрактуры Вальбаума.

УПАДОК КНИГОПЕЧАТАНИЯ В XIX В. И РАЗВИТИЕ СОВРЕМЕННЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ШРИФТОВ. Всеобщий упадок искусства в XIX в. коснулся и типографских шрифтов. Еще долго существовали классицистические формы. Дидо и Бодони способствовали выдвижению на первый план антиквы. Она завоевала в Германии область научной литературы и в конце концов снова началось движение против фрактуры. Объяснялось это тем, что такие выдающиеся личности, как братья Гримм, решительно выступали за активку. Сильно сказывалось и влияние Англии. Появились специальные жирные и полужирные шрифты, которые стали применяться в безвкусных сочетаниях со светлыми и декоративными шрифтами. Шрифты теряли эстетическое своеобразие, казались устаревшими, скучными и пресными. Отсутствовало понимание того, что, как каждый шрифт, так и типографское искусство в целом, развиваются по собственным эстетическим законам, было потеряно чувство красоты буквы, шрифт пытались украшать. Дело доходило до появления фантастически запутанных творений. Буквы орнаментировали, оттеняли, «разрывали» и совершали с ними прочие «фокусы». У истоков украшательства лежали многие исторические причины, основной из которых явилась та, что указанные приемы были привнесены в типографское искусство из гравюры на меди и литографии. Плохое впечатление оставляют образцы выдержанного в этом стиле титульного набора. Знаменательно, что печатники и издатели того времени, придававшие большое значение качеству оформления, пасовали при выборе шрифтов. Иногда пытались вернуться к историческим примерам. В Англии уже в первой половине столетия Виттингэм и Пикеринг возродили шрифты Фелла и Кезлона. В девяностые годы Моррис вернулся к антикве Жансона. В результате английского влияния медиавальный шрифт стал популярным и в Германии. Приблизительно с 1870 г. группа художников Мюнхенского стиля, при поддержке гамбургской словолитни «Генцш унд Гейзе» обратилась к шрифтам эпохи Возрождения. Эта словолитня модифицировала все немецкие шрифты, начиная со швабахера (новый швабахер, 1879 г.) и первая изготовила шрифты по эскизам художников Отто Хуппа и Гейнца Кенига, в том числе римскую антикву, отличающуюся новыми формами. Эти шрифты были вскоре приняты полиграфией.

Государственная типография также изготавливала в своей словолитне новые шрифты. Прослеживая последовательно этапы этой работы, можно ясно увидеть, что развитие шло от перерисовки старых шрифтов к новым формам современного книжного искусства. По заказам типографии работал Отто Хупп, Иозеф Заттлер создал для нее в 1897 г. оригинальный шрифт для набора

ABCDDEFGGHJIJK
LMNOPQRSTTUVWX
YZCHSCHUIVX
abcdefghijklmnopqrſst
uvwxyzchckſchßtzäöü
1234567890&.,-:;!?'·»„)§

*Шрифт Отто Экманна.*

«Нибелунгов», ряд шрифтов был изготовлен для нее Георгом Шиллером.

Позднее модификацией шрифтов занимаются в основном художники-шрифтовики. В своем творчестве они первоначально пытались сознательно отойти от старых оригиналов и создавать новое, но не смогли преодолеть двуединства антиква-готика. Наконец, удалось, исходя из требований современного стиля, облечь старые формы в новые одежды. Выполнено это было столь изобретательно, что к настоящему времени создано более 2 000 новых типографских шрифтов. Если раньше обновление книжного искусства шло по пути улучшения книжных украшений и иллюстраций, то после 1900 г. началась реформа типографских шрифтов. Отто Экманн (1865—1902) вызвал сенсацию наборным оформлением обложки журнала «Неделя» (Die Woche) с ее характерной семеркой. В связи с этим Карл Клингспор дал ему задание нарисовать для него шрифт. Эта работа была выполнена в 1900 г. Новый шрифт был нарисован кистью и впервые являет оригинальные, отходящие от исторических образцов формы, в которых чувствуется влияние стиля «Югенд». В то время как внешние контуры букв приближенно вписываются в квадрат, внутренние контуры проведены размашисто-фигурно. Художники приветствовали этот шрифт, но в полиграфии он первоначально не привился. Ряд прогрессивных деятелей, например, О. Дидерикс, а также Штеглицкая мастерская выступили в его поддержку. После этого он быстро завоевал признание.

В 1901 г. Клингспор заказал шрифт Петеру Беренсу (1868—1940). Этот шрифт был нарисован пером и получился более строгим и спокойным, чем шрифт Экманна. В обоих шрифтах видно стремление сгладить различие между антиквой и фрактурой, поэтому их называют также «новонемецкими» шрифтами. Они проложили путь направлению, которое в дальнейшем привело к отрыву от стиля «Югенд». Все ведущие словолитни стали привлекать художников к созданию шрифтов.

Отто Хупп (1859—1949) в 1904 г. модернизировал антикву,

а в 1906 г. выпустил готический шрифт, который представлял собой современный вариант текстуры, выполненной в совершенно новом стиле. Его шрифт унциал (1910) также задуман, как современный.

Классической ясностью отличаются многочисленные шрифты Вальтера Тиманна (1876—1951). Он начал с медиавального шрифта, созданного в 1909 г. на базе более раннего варианта, разработанного в 1907 г. для типографии «Янус-прессе». Все шрифты Тиманна отличаются гармоничностью рисунка, обладают хорошей удобочитаемостью. Это — легкие и светлые и в то же время при всем их своеобразии благородно-сдержанные и свободно воспринимаемые шрифты. Фрактура Тиманна 1914 г. стала одним из наиболее часто употребляемых книжных шрифтов, который встречается во многих книгах издательства «Инзель-Ферлаг». Фрактуры клейст и фихте (закончены в 1928 и 1935 гг.) показывают, сколько различных тонких возможностей выражения одной основной формы может найти художник. О его мастерстве свидетельствуют и шрифты типа антиква, в том числе склоняющийся к классицизму красивый шрифт орфей (1928) и восхитительный курсивный шрифт Эйфорион (1936). Тиманн рисовал свои шрифты в основном для Клингспора.

Для Баварской словолитни работал Эмиль Рудольф Вейсс, художник своеобразного дарования. Из его шрифтов следует выделить в первую очередь фрактуру для изданий классиков, выпускаемых издательством «Темпель», которая еще равнялась на фрактуру Унгера. В антикве (1926) с курсивным начертанием (1930) он нашел собственные формы. Несмотря на свою индивидуальность она завоевала признание и нашла широкое применение. Полностью воспроизводит особенности шрифта, нарисованного пером, плотный прямой готический (1936) и своеобразный круглый готический (1939) шрифты. Вейсс вообще создавал только шрифты, рисованные пером. Пером он пользовался даже в тех случаях, когда рисовал заголовки книг.

Большой успех выпал на долю текстовых шрифтов Фрица Гельмута Эмке. Они имеют в большинстве случаев особый характер, кажутся почти стилизованными, но сделаны с большим вкусом и при некотором утонченном своеобразии отличаются уверенностью рисунка и чувством меры. При этом они всегда подчинены законам типографского искусства. Примером может служить узкая, круглая антиква (1909), барочная, богато украшенная фрактура (1912) и своеобразный, написанный пером курсив, использующий элементы шрифта курсив (1910), шрифт рустика (1914); а также уютный швабахер (1920) и др.

Наиболее оригинальной и значительной личностью среди художников старшего поколения был, вне всякого сомнения, Рудольф Кох (1876—1934). Характерными особенностями его шрифтов является то, что он брал за основу рисованный шрифт, но рассматривал его не как вспомогательный материал для эскиза, а как базовую форму конфигурации шрифтовых знаков. Кох был

каллиграфом в исконном смысле этого слова. Заниматься письмом было для него внутренней потребностью; шрифт он понимал как высшее средство художественного выражения себя и своего времени. Он подчеркивал, что шрифт надо рассматривать не как собственно форму, а как средство представления слова, содержания и смысла написанного и что поэтому он должен им полностью соответствовать. Шрифты Коха — нечто совершенно своеобразное, не поддающееся классификации по обычным формальным признакам. Шрифты не только индивидуальны, но, и в высшей степени, надличностны. К тому же во многих из них выражена религиозная позиция их создателя. Из большого числа его шрифтов следует выделить — немецкий, максимилиан, клингспор, йессен, оффенбахский, в которых многократно варьируются признаки готического шрифта. Возможность различно выражать одну и ту же исходную форму ясно видна на примере двух фрактурных шрифтов: шрифта фрюлинг (весна), отличающегося крайне легкой, воздушной и почти нежной графикой, и шрифта клаудиус — тяжелого, широкого, но симпатичного. Круглые готические написания характерны для шрифта валлау, а огромное богатство палитры художника ясно видно на примере нового варианта гротескового шрифта кабель и шрифта нойланд (целина), который действительно поднимал шрифтовую целину.

Рядом с мастерами старшего поколения, ставшими своеобразными ориентирами современной истории шрифта, не менее успешно творили многие способные художники. Из них в первую очередь можно назвать Пауля Реннера (род. 1878), чья футура стала прототипом для элементарных типографских работ, Эрнста Шнайдлера (1882—1956), создавшего медиаваль, фрактуру центенар и шрифт легенда, рукописный типографский шрифт весьма оригинального рисунка, который вызвал большой интерес и нашел широкое применение. Вплоть до последнего времени активно и плодотворно работали представители следующего за ними поколения в Федеративной Республике Германии — Герберт Пост, Ганс Бон, Вальтер Бруди, Герман Цапф, Георг Трумпф — и в Германской Демократической Республике — Герберт Таннхойзер, художественный руководитель шрифтолитейного предприятия «Типоарт» в Дрездене, график и шрифтовик Гельмут Цёртнер, который сотрудничал с издательством «Инзель-Ферлаг» и создал красивый вариант антиквы, а также уже упомянутый и работающий, в основном как преподаватель Альберт Капр, создавший новую и интересную антикву фауст.

Особенно богаты и разнообразны выделительные, акцидентные и рекламные шрифты. Здесь современному художнику предоставлено широкое поле деятельности; есть, где разгуляться его фантазии. Эти шрифты употребляются часто шире, чем книжные; они в значительной степени интернациональны. Тем быстрее, однако, в этой области меняются вкус и мода, и появляющиеся непрерывно шрифты этого вида весьма многочисленны.

В настоящее время не только создаются новые шрифты совре-

менных художников, но и возрождаются в новых отливках и в перерисовках многие исторические шрифты. Современный фонд шрифтов становится почти необозримым.

## РАЗВИТИЕ СЛОВОЛИТНОГО ДЕЛА

СЛОВОЛИТНОЕ ПРОИЗВОДСТВО. Первопечатники рисовали, гравировали и отливали шрифты в основном сами, так как многие из них были писцами или золотых дел мастерами. Те, кто не обладал требуемым умением, нанимали подмастерьев, знавших граверное и словолитное дело. Но в целом шрифты в «колыбельный» период книгопечатания создавались в типографиях. Постепенно типографы стали обменивать литеры или матрицы. Часто случалось, что какой-либо гравер со своими пуансонами перекочевывал в другую мастерскую, как, например, Лукас Брандис из Любека, который длительное время отливал шрифты в Магдебурге для Бартоломея Готана. С другой стороны, отдельные типографии стали торговать шрифтами. Так словолитня, связанная с базельской типографией Иоганна Амербаха, отливала шрифты для Адольфа Руша в Страсбурге, а Иоганн Фробен поставил в 1519 г. Мельхиору Лоттеру шрифты, необходимые для открытия типографии в Виттенберге. Шрифты разных мастерских копировались или варьировались. В XV в. в Лионе печатали обычным по конфигурации шрифтом, который встречался и в других местах и, возможно, приобретался в готовом виде в какой-либо словолитне. Самостоятельной словолитней владел в последние годы XV столетия Иоганн Рейнманн в Аугсбурге; он, якобы, поставлял шрифты даже Альду Мануцию в Венецию. Так первоначальное разделение труда в типографии привело к образованию самостоятельного ремесла. Оформляется как отдельная отрасль и торговля шрифтами. В целом словолитное дело вышло из книгопечатания. С одной стороны, случилось так, что занятые там словолитчики стали отделяться, как например Эрнст Фёгелин, работавший в Лейпциге в середине XVI в. С другой стороны, оба производства могли при разделе наследства попасть в разные руки, как это, например, случилось со словолитней Кристиана Эгенольфа во Франкфурте-на-Майне в 1577 г. На ее базе была создана одна из самых значительных фирм XVII и XVIII вв. В 1629 г. она перешла к семейству Лютер и с тех пор носит это имя. Ее деловые связи распространялись даже на Северную Америку, где первая Библия на немецком языке была в 1743 г. отпечатана шрифтами Лютера.

Случалось, что в одной словолитне раздельно работали граверы пуансонов и словолитчики. Однако это разделение не всегда проявлялось резко. Для типографий, находившихся в личном пользовании, например для королевской типографии Людовика XIV, уже в XVII в. создавались шрифты, которые использовались только там. Многие выдающиеся граверы шрифтов были одновременно печатниками, например, Кезлон, Баскервилль и Бо-

дони. Как правило, шрифты в течение столетий создавались граверами-резчиками пуансонов, и развитие типографского шрифта зависело от их умения и вкуса. В конце XIX в. графическую основу шрифта стали создавать художники. Изготовление пунсонов все больше механизируется. Вместе с тем есть и художники, которые сами гравируют пунсоны для своих шрифтов.

В XIX в. шрифтолитейное производство становится совершенно самостоятельным. В это время возникают крупные предприятия, которые частично сливаются с предприятиями других отраслей полиграфии и начинают играть значительную роль в техническом совершенствовании шрифтового дела и книжного производства и повышении художественных достоинств шрифтов и полиграфической продукции. Ряд немецких словолитен завоевал мировую известность и неоднократно выпускал также и иностранные шрифты.

Получив основательную подготовку во время работы в фирмах «Брейткопф унд Гертель» и «Карл Таухнитц», гравер пунсонов Иоганн Андреас Готтфрид Шельтер и словолитчик Христиан Фридрих Гизеке объединились и основали в 1819 г. в Лейпциге собственную словолитню, которая, начав весьма скромно, в течение столетия выросла в крупное предприятие. После того как в 1839 г. Шельтер вышел из фирмы, ее унаследовало семейство Гизеке. Фирма всегда шла в ногу с техническим прогрессом. В 1874 г. производство было модернизировано по американскому образцу, оно было расширено за счет фабрики медных линеек, достаточно производительной типографии и фабрики печатных машин. Затем были присоединены гальваническое и репродукционное производства и, наконец, фирма стала выпускать шрифтолитейные машины по своим чертежам. Со временем она выпустила большое количество оригинальных шрифтов. Этот материал был собран в большом альбоме образцов, выпущенном в 1886 г., и оказавшем в свое время значительное влияние на оформление печатной продукции во многих странах. В 1912 г. выпускается «Главный альбом образцов», в котором показаны все шрифты фирмы и приведены примеры их применения. В последние десятилетия среди прочих особенно часто выпускались шрифты Эрнста Шнайдлера. С самого начала фирма занималась также отливкой многочисленных иностранных шрифтов. После второй мировой войны народное предприятие «Типоарт» (бывшая словолитня «Братья Буттер и Людвиг Вагнер») продолжило эту работу. Оно имеет отделения в Дрездене и Лейпциге и является ведущим предприятием Германской Демократической Республики. Наряду со шрифтами старой номенклатуры оно выпускает и новые. Среди них цёртнеровская актиква и шрифт поло Карла Пола. Кроме того здесь был налажен выпуск шрифтов для машинного набора (линотипных шрифтов). За свои заслуги предприятие было награждено в 1962 г. Гутенберговской премией города Лейпцига, которая ежегодно присуждается за выдающиеся достижения в области развития социалистической книжной культуры.

Герман Бертгольд основал в 1865 г. в Берлине фирму, выросшую в крупное капиталистическое предприятие европейского масштаба. В 1878 г. ей была поручена разработка немецкой стандартной системы шрифтов. Ее деловые связи распространились от Швейцарии (словолитня Хаазе в Мюнхенштейне близ Базеля) до Амстердама. В 1911 г. был выпущен крупноформатный «Главный альбом образцов», в котором показана вся продукция фирмы. Ей принадлежат особые заслуги в деле развития рекламных шрифтов; она приобрела также значительное количество пуансонов и матриц старых шрифтов и возобновила их отливку, и, наконец, благодаря своим широким деловым связям она располагала внушительным фондом русских, греческих, еврейских и восточных шрифтов. Издаваемые фирмой рекламные, так называемые «домашние издания» отличаются своим оформлением и содержательными статьями по вопросам шрифтового дела и книгопечатания.

В области создания и внедрения новых типографских шрифтов в XIX в. много сделала фирма «Генцш унд Хойзе». Ее основал Иоганн Август Генцш в 1833 г. в Гамбурге. Он родился в Саксонии и прошел хорошую школу на ведущих лейпцигских фирмах. Совладельцем фирмы «Генцш унд Хойзе» был И. Г. Хойзе. После его смерти в 1849 г. она осталась в единоличном владении семьи Генцш. Эта фирма первой ввела в Германии в 1868 г. английский медиавальный шрифт; она поддерживала стремление использовать шрифты эпохи Возрождения для обновления типографского искусства. С ростом механизации производства фирма расширялась и завоевывала все бóльший авторитет. В 1873 г. она установила у себя первую английскую шрифтолитейную машину. В 1881 г. был основан ее мюнхенский филиал. Герман Генцш, сын владельца фирмы, имевший возможность изучить опыт других стран Европы и Америки, разработал немецкую единую линию шрифта. Он ознакомил с ней в 1902 г. специалистов. В 1904 г. она была всеми признана. К фирме было присоединено также машиностроительное предприятие. Фирма всегда выступала за освоение новых шрифтов. Первый выдающийся успех был достигнут ею в 1876 г. в связи с выпуском шрифта новый швабахер, созданного Альбертом Анкламом. Последовал ряд других разработок, принесших фирме широкое признание и большое уважение. Наиболее значительными были выпущенный в 1885 г. шрифт римская антиква Гейнца Кёнига, далее — новонемецкий шрифт Отто Хуппа (1900) и, наконец, генцш-антиква. Начиная с 1920 г., фирма выпускает специальные издания, набранные ее шрифтами.

Создание Баварской словолитни во Франкфурте-на-Майне связано с именем слесаря Иоганна Христиана Бауэра (1802—1867), который в 1833 г. обосновался в этом городе, а в 1835 г. совместно с И. Х. Ниесом основал словолитню с механической мастерской. После того как оба владельца разделились, Бауэр несколько лет работал в Англии, а в 1847 г. снова вернулся во Франкфурт-на-Майне, где ему удалось добиться успеха. Он сам изготовил 10 000 пуансонов. Его наиболее значительным оригинальным

шрифтом был созданный в 1861 г. новый церковный — попытка возродить классическую антикву. В 1880 г. фирма приобрела патент на шрифтолитейную машину англичанина Дж. М. Хепборна, а изобретатель стал руководителем машиностроительного отделения фирмы. Впоследствии словолитня выросла и открыла филиал в Барселоне. В 1898 г. фирма перешла к Георгу Гартманну, и стала заниматься разработкой современных шрифтов. Для нее работали ведущие шрифтовики того времени — Генрих Вийнк, Георг Барлёзиус, Эмиль Рудольф Вейсс, Фридрих Вильгельм Клойкенс, Генрих Йост, Пауль Реннер. Следует особо выделить обширное семейство шрифтов вейсс-фрактура. Этот шрифт появился впервые в 1909 г. За ним последовал курсивный шрифт и вейсс-антиква. Фирма освоила и новые формы, такие, как например, футура Реннера, но наряду с этим выпускала и перерисовки старых шрифтов — антикву Баскервилля, Бодони и другие. С ней слилось несколько родственных предприятий и в 1927 г. был организован филиал в Нью-Йорке.

Крупным и значительным предприятием была словолитня «Штемпель А. Г.», основанная в 1895 г. Давидом Штемпелем (1869—1927) во Франкфурте-на-Майне. Она присоединила к себе ряд обслуживающих предприятий и среди них — гальванопластическое производство и фабрику медных линеек, а в 1900 г. открыла фабрику линотипных матриц. Было приобретено несколько словолитен, наиболее значительной среди них была словолитня типографии «В. Другулин» в Лейпциге (1919). Это позволило фирме получить отличные старые и иноязычные матрицы и шрифты, и в результате она в настоящее время может поставлять шрифты почти для всех языков мира. Из современных художников для фирмы работали в первую очередь Ф. В. Клойкенс, Ф. Г. Эмке и Г. Вийнк. Вместе с фирмой «Г. Бертгольд» она организовала объединение по сбыту шрифтов в страны Юго-Восточной Европы и Швейцарии. Сбытовое объединение было организовано ею также совместно с фирмой «Братья Клингспор» в Оффенбахе.

Словолитня Клингспор возникла в результате приобретения в 1892 г. Карлом Клингспором (ум. 1950) Рудхардской словолитни в Оффенбахе. С 1895 г. фирмой управляли его сыновья, при которых она добилась высокого технического и художественного уровня. Они были ярыми сторонниками типографских шрифтов нового направления. Никакая другая словолитня не поддерживала развитие современных шрифтов так, как фирма «Братья Клингспор», для нее работали все значительные шрифтовики того времени. Решающим образом на развитие современного типографского оформления повлиял шрифт эккманн, появившийся в 1900 г., а также шрифты Гейнца Кёнига, Петера Беренса (1868—1940), Генриха Фогелера, Иоганна Винцента Циссарца (1873—1942), Фрица Гельмута Эмке, Отто Хуппа, Вальтера Тиманна и других. Основным художником фирмы был Рудольф Кох. Альбомы образцов шрифтов и собственные издания словолитни превосходили аналогичные издания других фирм, побуждали другие фирмы к

соревнованию и являлись сами по себе превосходными образцами книгооформительского и шрифтового творчества. Карл Клингспор, сын основателя фирмы как глубокий знаток своего дела, не только способствовал развитию современного искусства оформления книги, но и коллекционировал его образцы. Его коллекции легли в основу собрания музея Клингспора в городе Оффенбах.

ШРИФТОЛИТЕЙНАЯ МАШИНА. Со времен Гутенберга и почти до середины XIX в. шрифты отливались вручную. Затем машинные методы проникают и в шрифтолитейное производство. Для повышения производительности ручных методов литья в 1840 г. был применен насос для подачи металла. Он встраивался в отливной котел, обслуживался вручную и впрыскивал расплавленный металл в форму. Отпадала необходимость в ковше. В 1838 г. американец Дэвид Брюс изобрел ручную словолитную машину, которая была усовершенствована датчанином Лауритцем Брандтом и с 1845 г. нашла применение в Германии. В Берлине первый патент на установку такой машины получил Эдуард Хэнел. Машина за десять часов работы могла отпиливать до 10 000, а после усовершенствования ее — до 20 000 литер в кегле корпус. Стало возможным использовать более мягкий металл; исключалось обычное при литье образование раковин. Однако машина отливала литеры только в необработанном виде; требовалась дополнительная отделка, необходимо было отливать литники и обрабатывать литеру инструментом, подобным рубанку. Чтобы эта дополнительная работа выполнялась одновременно с отливкой, англичане Джон Роберт Джонсон и Стайне Аткинсон в 1862 г., использовав различные сделанные до того изобретения, изготовили первую комбинированную шрифтолитейную машину. Она была усовершенствована фирмой «Хепборн е Фушэ» (Париж), которой удалось в 1883 г. сконструировать машину, отливающую полностью готовые к использованию литеры. В Германии в 1885 г. фирма «Кюстерман унд Ко.» в Берлине выпустила шрифтолитейную машину с производительностью 30 000, а позднее, 50 000 литер в смену. Пытались повысить производительность, обслуживая одной машиной два отливных аппарата. Начиная с 1843 г. появились французские и немецкие модели, которые однако, не нашли применения. Наконец, после того как в Лейпциге были сконструированы первые скоростные литейные машины фирмы «Бёттгер-Гурш», Давиду Штемпелю во Франкфурте-на-Майне удалось создать работоспособную литейную двухаппаратную машину. Все эти модели были созданы с целью повысить производительность и качество работ, рентабельность и технический уровень шрифтолитейных машин. Двухаппаратная скоростная литейная машина может отливать 15 000 шестипунктовых литер в час. И тем не менее ручной литейный инструмент и ручная литейная машина все еще незаменимы для выполнения некоторых видов специальных работ.

ТИПОГРАФСКАЯ СИСТЕМА МЕР. Выделение отливки шрифтов в самостоятельное производство и развитие торговли шрифтами вызвали необходимость стандартизации размеров шрифтов и вспомогательных материалов. Первоначально каждая словолитня имела для своих материалов собственные размеры. Для обозначения кеглей шрифтов давно использовались такие названия, как петит, корпус, цицеро и др., которые, однако, не были привязаны к каким-либо единым размерам. Происхождение этих своеобразных названий полностью не выяснено. Считается, что название петит (от франц. petit — маленький, мелкий) было применено для обозначения самого мелкого из имеющихся шрифтов, цицеро — для обозначения шрифта, созданного для издания речей Цицерона, корпус — для шрифта, которым печатался свод гражданских законов „Corpus juris" и т. д.

Размер шрифта называется кеглем. Кегель шрифта равняется высоте сечения литеры, а ширина — длине основной линии шрифта. Чтобы получить единые величины для каждого названия шрифта, необходимо было установить одну исходную величину. В XVII в. в Англии была предпринята попытка разработать систему величин шрифтов, состоящую из десяти кегельных размеров, выраженных в английских футах. В 1737 г. Фурнье продолжал использовать в качестве основной единицы так называемый типографский пункт, равный 12-й доле цицеро. Так как этот размер не соответствовал французскому футу, возникали трудности, и система Фурнье не привилась. Франсуа Амбруаз Дидо рассчитал размер типографского пункта на основе принятой во Франции единицы «королевский фут». После того как во Франции была введена метрическая система, Дидо предложил перевести типографский пункт на эту систему и переделать шрифты. Но это начинание не было доведено до конца.

В Германии величина кегля вплоть до XIX в. не была стандартизирована, хотя и были попытки создать приемлемую систему. Так как в разных германских землях были приняты разные единицы мер, появились трудности в их согласовании. Иные системы были приняты в Англии и Америке. В 1873 г. в Германии начали переводить наборные материалы на систему Дидо. А после введения метрической системы на основе парижского эталонного метра, было решено приравнять к этой системе также и типографскую. Герману Бертгольду в 1878 г. поручили осуществить это решение; он предложил для типографского пункта величину, равную 2660-й части метра, то есть 0,376 мм. В результате была создана немецкая стандартная система шрифтов, установившая единые размеры кеглей.

С точки зрения техники необходимо было стандартизировать не только кегель, но и рост шрифта. Ростом называется размер литеры от основания ножки до очка. В XVII в. в Париже был издан указ, устанавливающий этот размер на основе французского фута и равный $10^1/_2$ линиям.

В Германии, напротив, каждая типография еще в XIX в. сама устанавливала рост шрифта. Появление шрифтолитейной машины потребовало — из соображений рентабельности ее работы — введения стандартизации. В 1847 г. дальновидные специалисты рекомендовали принять французскую единицу. Словолитни очень осторожно отнеслись к этому предложению. Наконец большинство немецких словолитен решило в 1873 г. принять французский кегель вместе с французской единицей измерения роста, хотя последняя еще не была точно установлена. В 1898 г. опять-таки под влиянием Германа Бертгольда было решено принять для немецкого стандартного роста шрифта размер $62^2/_3$ пункта. В 1904 г. этот размер был принят как основной.

Наконец, была стандартизирована линия шрифта. Если в одной строке необходимо смешивать шрифты разных кеглей, трудно набирать их так, чтобы основания литер составляли как бы одну ровную линию. Приходилось под литерой или над ней вставлять пробельный материал, базовый размер которого был таким, что мог использоваться для выравнивания литер при смешивании любых шрифтов. Линия шрифта была первоначально разработана в Америке, и данные о ней были опубликованы в 1900 г. Герман Генцш, ознакомившись с ней там, стремился и для немецкой системы типографских мер создать пригодную для использования единую линию шрифта. В результате напряженной работы он предложил в 1903 г. универсальную линию шрифта фирмы «Генцш унд Хойзе», которая, после устранения ряда трудностей, была в 1905 г. принята в качестве единой немецкой линии шрифта.

## РАЗВИТИЕ РУКОПИСНЫХ ПОЧЕРКОВ

КАЛЛИГРАФЫ. В XX в. была окончательно преодолена средневековая привилегия духовенства на все виды письма. Книгопечатание вытесняет переписчиков книг, но профессиональные писцы все еще находят достаточно широкое поле деятельности в различных канцеляриях и в качестве учителей. Искусство письма становится во все бóльшей степени общим достоянием, и почерки сильно индивидуализируются. Одним из последних крупных каллиграфов был монах Леонгард Вагнер.

С XVIII в. формируется сословие так называемых мастеров каллиграфии и арифметики. Они селились в городах, открывали общественные или частные школы каллиграфии, в которых ученики жили и питались. В программу обучения входили письмо, чтение, арифметика и, наконец, религия и мораль. Существовали странствующие мастера каллиграфии и арифметики и такие, которые за плату выполняли различные письменные работы для неумеющих писать. Городские и частные школы каллиграфии посещали сыновья горожан. Они не собирались кончать содержавшиеся городами или церковью школы латыни и университеты для того, чтобы получить ученую степень. Им нужно было приобрести

основные познания в письме, счете и чтении для практических нужд.

Примерно с начала XVI в. каллиграфы выпускают так называемые каллиграфические книги. Печатались они в технике гравюры на дереве или меди и содержали указания по изучению различных видов шрифтов самостоятельно и в школах, а также образцы текстов для переписывания, образцы шрифтов и различных наборных украшений. Такие книги появились вначале в Италии, затем, в двадцатые годы XVI в. в Германии; позднее они встречаются и в других западноевропейских странах. Этот вид изданий существует и в настоящее время в виде альбомов образцов декоративных, плакатных и других шрифтов, несмотря на то что профессия каллиграфа в старом смысле этого слова исчезает в XIX в. Ее следы можно найти лишь в профессии преподавателя чистописания начальной школы. Наиболее известным каллиграфом был Иоганн Нойдорффер старший из Нюрнберга, выпустивший в 1519 г. первую немецкую книгу образцов шрифтов и письма «Фундамент», за которой следуют в 1539 г. его основной труд, знаменитая книга «Указания по рисованию простого рукописного шрифта» (Anweysung einer gemainen Handschrift), и в 1549 г. «Беседа двух учеников» (Gesprechbuchlein zweyer Schüler). Нойдорффер разработал методику и форму немецкой каллиграфической книги, которые использовались вплоть до XIX в. и были известны за пределами Германии.

НЕМЕЦКИЕ И ЛАТИНСКИЕ РУКОПИСНЫЕ ПОЧЕРКИ. В XVI в. вырабатываются основные формы немецкого и латинского рукописного почерка, которые используются до сегодняшнего дня. Со временем они подвергались стилистическим изменениям, и что главное, приобрели весьма различную индивидуальную окраску в личных почерках, в то время как каллиграфические книги учат стандартному почерку своего времени.

Немецкий рукописный почерк продолжает развитие готических форм XV в. Различают следующие его виды: куррент, канцелярский и фрактуру. Они пишутся широким пером с наклоном влево, прямо или с наклоном вправо; последний почерк стал со временем преобладающим. Куррентом называется общепринятый широко распространенный почерк, в котором одна буква связана с другой (скоропись). Так называемый «канцелярский почерк» использовался для составления различных документов в канцеляриях и имел декоративный характер. Вертикальные элементы некоторых его букв прежде всего „m“ и „n“ имели косой излом. Фрактура первоначально приближается к соответствующему типографскому шрифту, затем полностью уподобляется канцелярскому, но пишется чаще всего прямо, крупнее и жирнее, чем последний и используется только как выделительный (заголовки). В XVIII в. фрактура все больше приходит в упадок, и, наконец, выходит из употребления, в то время как куррент в качестве стандартного почерка повсеместно используется в канцеляриях.

Гуманисты в XV в. уже использовали курсив. Из этой манеры со временем под влиянием итальянской канцеллярески вышла современная латинская каллиграфия. Канцеллареска уже с 1501 г. служила образцом для курсивного начертания антиквы, затем к ней стал приближаться и почерк гуманистов. Нюрнбергский каллиграф Вольфганг Фуггер в 1553 г. обучал этому письму, называя его латинским куррентом. Под различными названиями и с учетом известных национально-обусловленных формальных нюансов он применяется в странах, в которых в качестве типографского шрифта используется антиква. В XIX в. в Германии наряду с «немецким почерком» латинский куррент используется везде, кроме иностранных текстов, что приводит к спору между сторонниками той или иной манеры письма. Различие между ними, однако, исторически не обосновано, так как оба они произошли от каролингского манускула, хотя немецкий рукописный почерк так же, как готический типографский шрифт и фрактура воспринимается сейчас как письмо, имеющее подчеркнуто немецкий характер.

СОВРЕМЕННЫЕ КАЛЛИГРАФЫ. С начала XIX в. каллиграфическое письмо теряет свою выразительность, особенно из-за использования английских острых и стальных перьев, которые в отличие от широких, не приспособлены для написания волосных соединительных и жирных основных штрихов и которыми можно получать штрихи разной толщины только с помощью нажима. Общий для всех видов искусства упадок в XIX в. затрагивает и каллиграфию, и после завоевания канцелярий и контор пишущей машинкой в конце века письмо полностью индивидуализируется.

На это в Англии отреагировал Вильям Моррис. Прежде чем обновить книжное оформление он стал культивировать искусство каллиграфии. Он переписывал и украшал книги подобно старым мастерам. Следуя его примеру, врач Эдвард Джонстон изучал в Британском музее старые рукописи и настолько увлекся ими, что оставил свою профессию, чтобы целиком посвятить себя каллиграфии. Как преподаватель и переписчик он внес большой вклад в дело возрождения рукописных почерков. При этом он исходил из исторических образцов, особенно античных, стремился полностью овладеть ими и снова стал пользоваться гусиным и тростниковым перьями, которые сам затачивал. Когда он в 1905 г. из-за болезни не смог принять предложение училища художественных ремесел в Дюссельдорфе, там стала преподавать его ученица Анна Симонс. Она распространила его метод преподавания и стиль каллиграфического письма, издав перевод его основного труда «Рукописный почерк, декоративный почерк и прикладной почерк», (Schreibschrift, Zierschrift und angewandte Schrift) и позднее сама активно работала в Мюнхене.

Почти в то же время в Вене рукописные почерки возрождал Рудольф фон Лариш. Действовал он, однако, иначе, чем Джонстон. Будучи высокопоставленным чиновником, он занимался старыми документами. Изучая их, Лариш осознал всю несовершен-

ность современного письма и начал создавать новые методы. При этом он не опирался на исторические примеры, а исходил из особенностей обычных инструментов для письма — самопишущей ручки, а позже и широкого пера — и пришел к современным формам. В 1902 г. он преподавал в Венской школе художественных ремесел и в 1905 г. издал свой основной труд «Обучение орнаментальному почерку» (Unterricht in ornamentaler Schrift), а в 1900—1926 г.— «Примеры художественного почерка» (Beispiele künstlerischer Schrift). Он собрал в своем «Центре развития искусства рукописных почерков и книжного оформления» круг единомышленников и оказал как учитель огромное влияние на возрождение рукописного почерка.

Третьим современным каллиграфом был Рудольф Кох. Ремесленник по образу мыслей и по стилю работ он был ближе всего к старым каллиграфам, но представлял собой личность весьма своеобразную. Каллиграфией он стал заниматься случайно и овладел ею самостоятельно. В своей работе он руководствовался в основном чем-то вроде гениальной интуиции; работа была для него средством самовыражения. Он был, в первую очередь, переписчиком-практиком и изготовил большое количество рукописных книг, листовок и др. Образцом для эскизов его типографских шрифтов служили рукописные почерки, которые он использовал в работе с другими материалами, например, при гравировании по дереву, травлении на металле, вышивании и ткачестве. В деятельности Коха вновь в чистом виде восстановилось существовавшее когда-то и нарушенное затем единство развития типографского шрифта и рукописного почерка. Плоды деятельности Джонстона, Лариша и Коха сегодня видны во всех областях применения письма. Художественному письму учат в художественных школах, а почерк по-прежнему остался плохим, и никакие реформы начальной школы не смогли привести к его улучшению.

# Иллюстрация печатной книги



# ГРАВЮРА НА ДЕРЕВЕ

ТЕХНИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПРОЦЕССА. Гравюра на дереве — старейший графический способ иллюстрирования печатных изданий. Одновременно это и старейшая техника иллюстрационной печати, начавшая развиваться в Германии ориентировочно в конце XIV столетия. Гравюра на дереве была известна издревле (см. набойку тканей, каллиграфическое печатание). Ее использование для размножения изображений связано с одним из атрибутов буржуазной культуры конца средневековья — дешевой картинкой-обетом[1], который каждый стремился иметь у себя в доме. Первоначально изготовлялись однолистки (гравюры, напечатанные на отдельных листах) с изображениями святых и сцен распятия. Они продавались на ярмарках, во время паломничества и церковных праздников. Этот обычай нашел особенно широкое распространение после того, как вместо дорогого и редкого пергамена стала применяться более дешевая и доступная бумага. Гравюры на дереве изготавливали следующим образом: рисунок с оригинала переносили на доску, распиленную вдоль волокон дерева (лубочная доска) или рисовали прямо на ней. Гравер обрезал линии этого рисунка, вынимал дерево между ними так, что печатающие участки изображения образовывали на доске рельеф. На доску накатывали краску и тампоном притирали к ней бумагу. В результате получали оттиск, который раскрашивался от руки иллюминатором. Аналогичным образом можно гравировать на металле; оттиски металлических возвышенных гравюр, как правило, трудно отличить от гравюр на дереве. Также способом гравирования на металле изготавливаются так называемые зерненые листы. Здесь изображение печаталось белым на черном фоне, то есть углублялись линии рисунка, а отпечатывались участки между ними, имевшие точечную или кольцевую структуру (были зернеными).

Наряду с усилиями иллюстраторов-граверов по дереву добиться различными способами глубины и богатства тонов и оттисков изображения, предпринимались попытки печатать в несколько красок. Первые такие попытки были предприняты в $B^{42}$, отдельные строки которой были отпечатаны красной краской. Наиболее сложными для того времени работами были двухкрасочные инициалы майнцской Псалтыри 1457 г. Этим исчерпывались, видимо, возможности применяемого тогда весьма сложного в техническом отношении способа. Эрхард Ратдольт позднее вновь вернулся к многокрасочной печати. Он применил способ, при котором многокрасочное изображение воспроизводил с нескольких досок, накатанных разными красками. Этим способом он печатал черной и красной красками не только инициалы и бордюры, но и несколькими красками — гербы и изображения святых, а также символы,

[1] Картинки-обеты (Votivbilder от ex votum — обет (*лат.*)—гравюры, содержавшие текст принятого по конкретному поводу обета. Текст этот часто сопровождался иллюстрациями. (*Прим. перев.*).

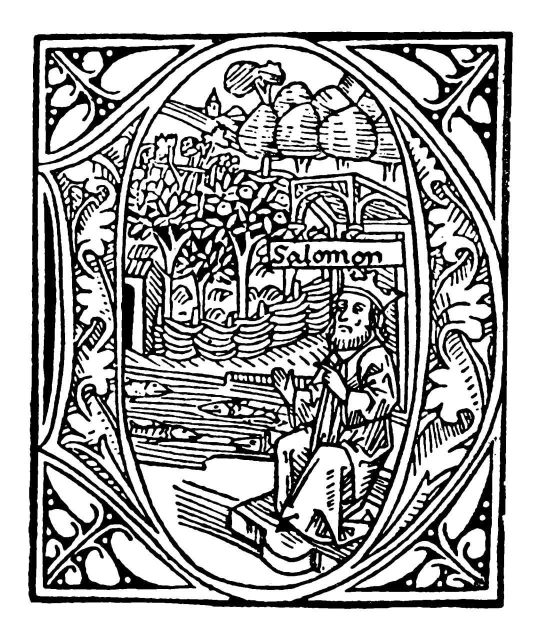
используемые в различных областях науки, например, астрономические знаки во втором издании «Краткого описания небесной сферы» (Sphaericum opusculum) Иоганнеса де Сакро Боско 1482 г.

Так как в гравюре на дереве печатающими элементами являются возвышенные части рельефа, то она, как и печать с набора, является высоким способом печати. Поэтому напрашивалась мысль использовать ее для иллюстрирования печатных изданий, так как в этом случае возможно печатать совместно изображение и текст.

ИЛЛЮСТРАЦИЯ В ИНКУНАБУЛЬНЫЙ ПЕРИОД В ГЕРМАНИИ. Первым печатником, который иллюстрировал свои издания гравюрами на дереве, был Альбрехт Пфистер из Бамберга. Его первой книгой был изданный в 1460 г. «Богемский землепашец» (Ackermann von Böhmen), иллюстрированный полосными, отпечатанными отдельно от текста и предназначенными для раскрашивания контурными гравюрами. В «Драгоценном камне» (Edelstein) Бонера и в «Четырех рассказах» (Vier Historien) иллюстрации надо было вставить в текст. Первоначально Пфистер печатал текст и иллюстрации в два прогона, во втором издании Бонера изображение и текст уже печатались одновременно.

После первых работ Пфистера иллюстрации и книжные украшения, изготовленные способом гравюры на дереве, распространяясь из Аугсбурга, начали с 1472 г. постепенно вытеснять рисованные от руки миниатюры. Решающую роль сыграл Гюнтер Цайнер. Он издал большое количество иллюстрированных предназначенных для народа книг на немецком языке и открыл этим для книгопечатания обширный круг новых тем. Им выпущено 32 иллюстрированных инкунабула, во многих из них — более 100 иллюстраций. Аугсбургские граверы, иллюминаторы и изготовители игральных карт увидели в этой активной деятельности в области иллюстрации угрозу своей работе и подали жалобу на печатников. Аббат Санкт-Ульриха и Афры решил этот спор, указав, что печатники должны или заказывать гравюры для своих изданий граверам, или вообще отказываться от иллюстрирования своих книг. Можно предположить, что при том большом количестве гравюр, которые были необходимы Цайнеру, он достаточно широко пользовался услугами соответствующих мастеров; в его иллюстрациях видна рука разных граверов. Первой иллюстрированной книгой Цайнера было появившееся в 1471 г. «Житие святых» — немецкий вариант книги «Золотая легенда» (Legenda aurea) Якоба де Ворожине. В книге не только большое количество иллюстраций, из которых некоторые повторяются, но и — в качестве важной новинки — гравированные на дереве инициалы, первые после майнцской Псалтыри 1457 г. Примечательно, что составленный из цветков ландыша узор этих инициалов заимствован из рукописных книг и копировался другими печатниками. Цайнер ввел такие характерные для рукописных образцов мотивы, как обрамляющие набор орнаменты из вьющихся растений, «вырастающих» из инициалов. Это были первые попытки орнаментального украшения на

полях книг. Немецкую Библию, изданную в 1475 г., он украсил 73 большими, отпечатанными с 70 досок инициалами, внутри которых помещены небольшие иллюстрации, подобно тому, как это сделано в инициалах рукописных книг. В 1477 г. Цайнер выпускает второе издание Библии. После его смерти Антон Зорг, печатая Библию, вышедшую в 1480 г., использует изготовленные Зензеншмидтом в Нюрнберге копии этих досок. Иллюстрации Цайнера еще не достигли уровня более поздних художественных ксилографий, но в некоторых из них уже начинает применяться штриховка, что является дальнейшим шагом в развитии чисто контурной гравюры. Иллюстрации тесно привязаны к тексту; они передают отдельные характерные сцены наглядно и часто весьма живо.




*Библия, Аугсбург: Гюнтер Цайнер, 1477, Инициал. Гравюра на дереве.*

В Аугсбурге работает Йодокус Фланцман, выпустивший одновременно с Цайнером иллюстрированную немецкую Библию. Гравюры этой книги в 1477 г. большей частью повторно использованы Антоном Зоргом. В Аугсбурге и в других городах широко практиковался обмен досками, а также повторение и перепечатка гравюр. Печатники Иоганн Бэмлер и Антон Зорг конкурировали как с Цайнером, так и друг с другом. Зорг работал необычайно производительно и выпустил более 100 иллюстрированных книг. Другой печатник — Ганс Шёнспергер старший усердно перепечатывал и копировал книги и наводнил рынок дешевыми, но плохими изданиями.

Появляющийся изредка у Цайнера растительный орнамент был развит работавшим в Страсбурге Генрихом Кноблохтцером. Он применял орнамент с мотивами вьющихся растений и птиц, переходящий с бокового на верхнее и нижнее поля; в 1482 г. он стал заключать первые страницы своих книг в орнаментальную рамку. В Венеции Эрхард Ратдольт довел эти ренессансние книжные украшения до совершенства. Раньше было принято сначала печатать контуры рисунка орнамента по частям с отдельных деревянных форм и затем раскрашивать их. Этот метод был вытеснен способом Ратдольта. Он изготавливал гравированную форму в виде широкой рамки для всей начальной полосы. Орнамент печатался белыми линиями на черном фоне. Также — белым по черному —

·xxvij·

De Nicostrata seu Carmenta ponij regis filia. C xxv



Nicostrata cui postea carmenta aput ytalos nomē fuit ponij regis archadū filia. Secundum quosdā pallanti archado nupsit. Scōm alios nurus eiusdem fuit/ nec regni solum fulgore fuit insignis/ quinimo grecarum literarū doctissima/ adeo versatilis fuit ingenij/ vt ad vaticinium vsq vigilanti penetraret studio/ & vates efficētur notissima. Que cum querentib9/ & a seipa nōnunqm exprimeret futura carmine/ a latinis quasi pmo Nicostrate abolito nomie carmenta nuncupata ē. Hec aūt mater fuit Euandri archadum regis quē fabule veterum/ seu quia eloquens atq facundus homo/ seu quia astutus fuerit ex mercurio volunt fuisse cōceptum. Qui (vt quidam dicunt) cum casu eum qui verus erat pater occidisset/ seu (vt alijs placet) seditiōe ciuiū suorum alia ex causa orta/ e regno expulsus auito suadente carmēta matre & magna vaticinio pmittente si bas peteret q̄s ondēt sedes/ scta pegrinatōis socia/ oscēsis nauib9

*Дж. Боккаччо. О знаменитых женщинах. Ульм: Иоганн Цайнер, 1473.*
*Текстовая полоса с иллюстрацией.*
*Гравюра на дереве.*

печатались инициалы. Рамка по контуру отбивалась еще одной черной линией. Эти книжные украшения он привез с собой в Аугсбург. Он первым стал печатать гравюры в несколько красок по описанному выше методу.

Новшества, примененные в работе Гюнтером Цайнером в Аугсбурге, были творчески развиты Иоганном Цайнером в Ульме. Большинство иллюстраций, использованных им в «Гризельде» (Griseldis) Петрарки, выпущенной в 1473 г., «О знаменитых женщинах» (Von den berühmten Frauen) Боккаччо, рассказе о Зигизмунде и в «Баснях» Эзопа свидетельствуют о том, что их изготовил мастер, которому удалось преодолеть схематическую манеру изображения и придать своим работам большую жизненность и естественность. Он разрабатывал каждую фигуру индивидуально и его техника — под влиянием рисунка пером и, возможно, гравюры на меди — полностью отходит от плоскостной контурной гравюры и, используя различную штриховку, помогает создавать эффект светотени, пространственной глубины и пластичности. По изданию Боккаччо этого неизвестного нам по имени гравера стали называть «Мастер произведений Боккаччо». Стиль его гравюр на дереве был усовершенствован в восьмидесятые годы Конрадом Динкмутом и Леонгардом Холле. Наиболее значительны достижения Динкмута — «Швабская хроника» (Schwäbische Chronik) и «Евнух» (Eunuch) Теренция, изданный в 1486 г. Из книг, выпущенных Холле, следует выделить три иллюстрированных издания «Уроков мудрости» (Weisheitslehren) Бидпаи и «Космографию» Птолемея с 32 большими географическими картами, гравированными на дереве, первыми данного рода. В цайнеровском издании «Басен» Эзопа отдельные изображения уже высвобождаются из окружающей страницу рамки; животные нарисованы здесь очень живо. Эти иллюстрации многократно копировались. Аугсбургский печатник Гюнтер Цайнер заимствовал их. «Мастер произведений Боккаччо» создал для Цайнера также ряд примечательных орнаментальных книжных украшений. В пышное сплетение цветов и вьющихся растений вставлены фигуры дикарей, шутов, ученых или библейские сцены жизни в раю. Иоганн Цайнер использовал в своих книгах своеобразные инициалы, в которых стебли, ветви и листья растений или оплетают простые контуры букв или непосредственно образуют эти буквы по примеру более ранних, а именно сент-галлерских и райхенауских образцов.

Творчество «Мастера произведений Боккаччо» способствовало тому, что подготовка иллюстраций во все большем объеме переходит от граверов-ремесленников и печатников к художникам. Одновременно расширяется круг тем иллюстраций: к церковной литературе, сборникам басен, рыцарским романам и народной книге прибавились описания путешествий, хроники, книги по медицине и естественным наукам, например, справочники по травам и др., издания произведений классиков и современных писателей как, например, «Корабль глупцов» С. Бранта.

Если в ульмских гравюрах только намечалась какая-то связь с известным «Мастером домашней книги», анонимным немецким художником и гравером XV в., то естественные и динамичные иллюстрации к «Зерцалу человеческих отношений» (Spiegel menschlicher Behaltnis), изданному в 1478 г. Петером Драхом в Шпейере, показывают, в какой степени такие влияния определяли новый стиль гравюры на дереве. В восьмидесятые годы во всех известных центрах книгопечатания работают способные иллюстраторы. Искусство гравюры на дереве вплоть до конца столетия и до работ Альбрехта Дюрера продолжает развиваться.

К известному еще с античных времен мотиву — изображению растений — гравюра на дереве обратилась впервые в «Книге о травах» (Kräuterbuch) Петера Шёффера, изданной в 1484 г. в Майнце. Эта книга нашла затем в разных местах многочисленных подражателей. Со временем и эти изображения все более приближались к натуре, хотя все еще сказывались некоторые фантастические представления о предмете. В 1486 г. в Майнце было издано первое описание путешествия, книга Бернгарда фон Брейденбаха «Паломничество в Святую страну» (Pilgerfahrt in das Heilige Land). Богатого бюргера из Майнца сопровождал в этом путешествии утрехтский живописец Эрхард Ройвиг, который снабдил издание ксилографиями, сделанными по рисункам с натуры. Здесь впервые топографически точно воспроизведены виды городов различных стран; назовем, например, большую гравюру с видом Венеции. Типы других народов и сцены их жизни переданы с большой достоверностью, на основе живых собственных наблюдений. Иллюстрации свидетельствуют о значительном таланте художника.

Наиболее значительное достижение кельнской книжной иллюстрации — гравюры для первой нижнегерманской Библии, выпущенной Г. Квентеллем приблизительно в 1478 г. В них есть все, что могло дать изысканное искусство иллюстрации того времени, но в то же время они холодны, внешне представительны и не несут в себе достаточно сильного эмоционального заряда. Характер изображения зданий Кёльна позволяет предполагать, что гравюры принадлежат мастеру нидерландской школы, который работал в этом городе. Он, очевидно, использовал рукописные оригиналы, с раскрашенными от руки рисунками пером. Доски были приобретены Антоном Кобергером из Нюрнберга и использованы для иллюстрирования выпущенной его типографией в 1483 г. немецкой Библии. Они оказали значительное влияние на иллюстрации последующих изданий Библии.

Самостоятельное художественное значение имеют иллюстрации к любекской Библии, изданной в 1494 г. Стефеном Арндесом. При всей их характерности и живости иллюстрации сохраняют степенную серьезность, и найденные в них оригинальные изобразительные приемы оказывают сильнейшее воздействие на читателя. Возможно, что не все они изготовлены одним мастером, но основные из них следует все же приписать автору 56 гравюр серии

«Пляска смерти», выпущенной в 1489 г. издательством Ганса Гетелена.

В девяностые годы XV в. печатники Нюрнберга, Страсбурга и Базеля способствуют развитию книжной иллюстрации. В Нюрнберге Антон Кобергер выпустил в 1483 г. немецкую иллюстрированную Библию, в которой использовал, правда не все, гравюры из Библии Квентеля. Для изданной в 1491 г. «Сокровищницы или хранилища истинных богатств счастья и вечного блаженства» (Schatzbehalter oder Schrein der wahren Reichtümer des Heils und der ewigen Seligkeit), книги с рассуждениями на библейские темы, было изготовлено 96 цельнолистных гравюр на дереве, сопровождавшихся краткими описаниями. Кобергер пригласил в качестве иллюстратора одного из наиболее известных нюрнбергских художников — Михаэля Вольгемута (1433—1519), учителя Альбрехта Дюрера. Он уже изготовил в 1484 г. по заказу Кобергера гравюру для титульного листа «Реформации города Нюрнберга» (городские законы), изображающую городских святых Зебальда и Лоренца с государственным гербом и двумя гербами города Нюрнберг. Усилиями Вольгемута, который, вероятно, привлек к этой работе В. Плейденвурфа, главным произведением немецкого книжного искусства XV века стала «Сокровищница» (Schatzbehalter). Здесь наглядно демонстрируется все, чего в художественном смысле достигла к этому времени гравюра на дереве. Ясно ощущается выразительная сила черно-белой техники, обозначились композиционные и стилевые приемы, которые Альбрехт Дюрер совершенно по-новому сумел использовать через несколько лет в «Апокалипсисе». Тем самым Кобергер подтвердил свою славу издателя лучших иллюстрированных книг того времени, приумноженную в 1493 г. изданием «Всемирной хроники» (Weltchronik) Гартмана Шеделя. Со своими 1809 гравюрами на дереве она стала самым богато иллюстрированным инкунабулом. Гравюры были исполнены Михаэлем Вольгемутом и Вильгельмом Плейденвурфом.

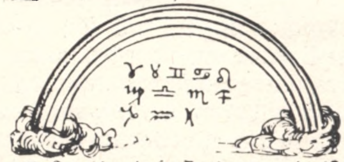
Неудивительно, что при таком большом числе гравюр встречаются и работы невысокого качества, не имеющие художественной ценности. Встречаются здесь и обычные для изданий того времени повторы отдельных сюжетов, чаще всего это изображения городов или портреты различных людей, отпечатанные, однако, с одних и тех же досок. Некоторые сцены заимствованы из других источников. Можно заметить, что отдельные гравюры были выполнены с опозданием и что при изготовлении книги встречались и другие факты несогласованности. Все это свидетельствует о трудностях, связанных с выполнением такого фундаментального труда. Тем не менее целый ряд иллюстраций представляет значительный интерес; к ним относится гравюра на титуле, изображающая сцену сотворения мира богом-отцом; гравюра, изображающая проповедь антихриста, или выдающееся в художественном отношении изображение «пляски смерти». Примечательны виды 23 немецких городов — топографически верные изображения, нарисованные, по всей вероятности, с натуры. Некоторые из этих гравюр занимают




Secunda etas mũdi principiũ a Noe habuit post diluuiũ: qd fuit vniuersale p totũ Anno sexcentesimo vite Noe a principio aũt mundi ƀm he. Millesimosexingentesimoquinquagesimosexto. Sed ƀm .lxx. interpretes quos Beda et ysido. approbãt Anno bis mille ducenti ⁊. xlij. ⁊ durat vsq̃ ad abraham ƀm he. 292. annis. Sed ƀm .lxx. 842. annis. Ante diluuiũ vo p. 100. annos Dominus apparuit Noe id ẽ quingentesimo anno vite Noe.

NOe diuini honoris et iusticie amator filius Lamech. ingenio mitis ⁊ integer inuenit gr̃am coram dño. Cũ cogitatio hominũ pna erat ad malũ. Omni tpe oĩes in viam rectã reducere satagebat. Cũq̃ instaret finis vniuerse carnis precepit ei dñs vt faceret arcam de lignis leuigatis bituminatã intus et extra. que sit trecentoꝝ cubitoꝝ geometroꝝ longitudinis. Origines ⁊ post eũ Augusti. ⁊ Hugo. Cubitũ geometricũ sex cubitos visuales facere dicũt: quã pticas noiant. Sit itaq̃ trecentoꝝ pticaꝝ lõgitudis: quinquaginta latitudinis ⁊ triginta altitudinis .i. a fundo vsq̃ ad tabulatũ sub tignis. Et i cubito cõsumabit illã. In q mãsiunculas cenacula fenestrã ⁊ ostium i latere deorsum facies. Noe igit post centũ ⁊ xx. anos ad arcã fabricatã. q p solano vite erant necia coportauit. Cunctorũq̃ aialiũ ad quadri gerris eoꝝ masculos sil' ⁊ feminas pitter introduxit. Ipe demq̃ ⁊ filij eius vxor ⁊ vxores filioꝝ primo die mẽs aprilis ingressus ẽ. Facto diluuio cũ dñs oem carne deleuit. Noe cũ suis saluat' ẽ. Stetitq̃ arca sup altissimos mõtes armenie. Qui loc' egressionis vocat. Egressi vero gr̃as egerũt. Et altare facto: deo sacrificabant.

HOc signũ federis qd do inter me et vos ⁊ ad omne animã. Gñ. ix.



ARcus pluuialis siue Iris licet dicatur hře sex vel quattuor colores. tñ duos colores pncipaliter habet. q duo iudicia repñtant. aque diluuiũ pteritũ figurat ne ampli' timeat. igneus futurũ iudiciũ signat per ignem vt certitudinaliter expectet.

Illo diluuij Anno prima seculi etas terminatur ab Adã vsq̃ ad diluuiũ inclusiue. Etas scda incepit q ⁊ ad abrahe natiuitate vsq̃ perdurat.

NOe vna cũ filijs ⁊ vxore ac filiorũ vxoribus ex archa egresso: ɔfestim altare edificauit. Et cunctis pecorib' volatilibusq̃ mũdis holocausta dño obtulit. Et ei' odore suauitatis odorat' est dñs. Propter qd eidem dñs benedixit ac filijs suis dicens.

Гартман Шедель. Книга хроник. Нюрнберг: Антон Кобергер, 1493.
Текстовая полоса с иллюстрациями.
Гравюры на дереве.

целый разворот. Выявить авторство каждой отдельной иллюстрации невозможно. В 1496 г. Иоганн Шёнспергер в Аугсбурге выпустил немецкое, а в 1497 г.— латинское издание этой книги с иллюстрациями меньшего формата, которые заметно отличались от оригинала. Изготовил их, по-видимому, Томас Бургкмайер. Среди выпущенных Кобергером книг, иллюстрированных гравюрами на дереве, одной из наиболее примечательных является «Откровение Биргитты» (Revelationes der Birgitta). Книга выпущена в 1500 г. по указанию императора Максимилиана. В ней 18 часто весьма своеобразных по содержанию иллюстраций большого формата, каждая из которых сопровождается текстом. По технике исполнения они во многом напоминают гравюры А. Дюрера, хотя он вряд ли был их автором.

В Страсбурге уже в 1472 г. одно из изданий Иоганна Ментелина было выпущено с иллюстрациями, выполненными на среднем уровне. В это же время Генрих Кноблохтцер печатал в большом количестве богато иллюстрированные немецкие книги. В этих сериях гравюр наряду с оригинальными работами нередко встречались и заимствования, но в каждом таком случае старые оригиналы заново гравировались. По тому же методу и столь же продуктивно работали Шотт, Грюнингер и Прюс. С 1493 г. в области книжной иллюстрации начинает работать Иоганн Грюнингер, значительная часть деятельности которого относится к XVI в. По всей вероятности он был связан с художественной школой, стремившейся развивать ксилографию на основе технических приемов гравюры на меди и находившейся под влиянием художника-гравера Мартина Шонгауэра. Теневые участки штриховались частыми тонкими линиями, чем достигалась крепкая моделировка и обеспечивался эффектный контраст светлых и темных тонов. Здесь маскируется линейный характер ксилографии, она стремится к живописным эффектам и к отказу от раскрашивания оттисков от руки. Эта изощренная техника находит свое высшее выражение в сериях гравюр Альбрехта Дюрера.

Предполагается, что Дюрер в своих странствиях задержался в Страсбурге или Базеле. Здесь он создал известную гравюру «Св. Иероним в келье» для «Писем св. Иеронима», изданных в 1492 г. Николаусом Кесслером в Базеле, стилистика которой указывает на влияние нюрнбергской школы. В Базеле уже в 1473 г. начали выпускать иллюстрированные книги, но иллюстрации к ним носят пока еще ремесленный характер и обнаруживают чужое, а в основном ульмское, влияние. Значительный интерес представляют некоторые работы Бернгарда Рихеля, такие, как «Зерцало человеческого спасения» (Speculum humanae salvationis, 1476). Они оказали влияние на немецкую и французскую книжную иллюстрацию. Из иллюстрированных книг Иоганна Амербаха можно выделить «Колокольчик времени» (Zeitglöckchen), немецкое издание которого, выпущенное в 1492 г. по образцу молитвенников, было украшено орнаментом на полях. Орнамент печатался с четырех досок и включал самые разнообразные мотивы: изображения



*Апокалипсис. Нюрнберг: Антон Кобергер, 1498.*
*Гравюра на дереве Альбрехта Дюрера.*

растений, людей, животных и др. Наиболее интересно иллюстрированные инкунабулы выпустил Бергманн фон Ольпе. Это — «Корабль глупцов» (Narrenschiff) Себастьяна Бранта и «Рыцарь из Турна» (Ritter vom Turn), напечатанный Михаэлем Фуртером по заказу Бергманна фон Ольпе. В «Корабле глупцов», изданном в 1494 г., каждой главе, описывающей какую-либо человеческую глупость, соответствовала иллюстрация. Эти иллюстрации попеременно, справа или слева, обрамлялись орнаментом. Гравюры имеют свободную и нетрадиционную композицию, смотрятся очень живо и в целом представляют собой самостоятельную и с большим умением выполненную работу. Ее недавно опять приписали молодому А. Дюреру, хотя по этому вопросу уже неоднократно учеными были высказаны различные мнения. Тот же мастер изготовил иллюстрации к «Рыцарю из Турна». Деятельность А. Дюрера в Базеле связывают также с некоторыми другими изданиями, иллюстрированными гравюрами на дереве. Но только после возвращения А. Дюрера в Нюрнберг появилась его большая серия гравюр «Откровение Иоанна»[1] с текстом на немецком и латинском языках. Издал их в 1498 г. сам художник, текст печатал А. Кобергер. Эта работа — вершина ксилографической иллюстрации; в ней исчерпаны все возможности линейной техники. Стиль гравюр становится реалистическим; мáстерское владение черно-белой техникой и умение использовать штриховку, не нарушая ясности линейного рисунка, позволяют добиться высокого живописного эффекта, впечатляющей освещенности и четкого моделирования изображения. Найденные Дюрером гениальные решения сложнейших изобразительных задач еще в течение долгого времени использовались граверами. Этапами его дальнейшего творческого развития стали серии гравюр «Большие страсти» и «Малые страсти», а также «Жизнь Марии», которые были изданы в 1511 г. в виде отдельных книг с латинским текстом. В них развивается и углубляется все ранее созданное художником.

ИЛЛЮСТРАЦИЯ В ИНКУНАБУЛЬНЫЙ ПЕРИОД ЗА РУБЕЖОМ. *ИТАЛИЯ*. Не вдаваясь в подробности, можно заметить, что самый первый импульс развитию итальянской книжной иллюстрации дали немецкие печатники, но что в дальнейшем она усилиями итальянских художников достигла необычайной утонченности не только в рисунке, но и в гравюре на дереве. Как и в итальянской живописи, в иллюстрации был выработан в высокой степени изысканный стиль, идеализирующий изображаемое в духе искусства эпохи Возрождения, обращенный к античности и предпочитающий натуру. Ульрих Ган в 1467 г. выпустил первую итальянскую книгу, иллюстрированную гравюрами на дереве «Размышления» Туррекрематы (Meditationen des Turrecremata), иллюстрации которой подражали фрескам одной из церквей Рима. Грубо работающий гравер не мог передать все тонкости оригинального рисунка. Выше уже указывалось на решающее значение для венецианской орна-

[1] «Откровение Иоанна» — Апокалипсис (прим. перев.)

ментики творчества Эрхарда Ратдольта. В Милане немцы Леонгард Пахель и Ульрих Скинценцелер выпустили в 1479 г. первую книгу, иллюстрированную гравюрами на дереве, в которой помещены портреты художников — первый авторский портрет в истории книгопечатания. Эти гравюры были скопированы и помещены в одной немецкой книге в 1486 г. Альбертом Кунне в Меммингене. Она стала первой немецкой книгой, иллюстрированной в стиле Ренессанс. Немецкие печатники и иллюстраторы работают также в Неаполе. Сикстус Ризингер из Страсбурга выпускает здесь несколько книг, иллюстрированных угловато и сухо выполненными гравюрами. В лице Франческо дель Туппо, к которому перешла типография Ризингера, в Италии появился мастер эльзасской школы. Он попал в Неаполь через Лион и Барселону и изготовил для издания басен Эзопа в 1485 г. весьма характерные рисунки, живо и с юмором иллюстрирующие тексты, и бордюры, орнаментика которых имеет испанско-мавританский характер. Венеция и Флоренция в девяностых годах стали центрами итальянского искусства иллюстрации. В Венеции издательство Джиунта выпустило Библию, переведенную Малерми на итальянский язык, украшенную 350 ксилографиями небольшого формата. Часть из них копирует гравюры кёльнской Библии. Они выполнены в тонкой, кажущейся почти нежной контурной манере, которая очень экономно пользуется штриховкой и характеризуется точными пропорциями фигур, верным построением пространства и плавной, мягкой линией. Этот контурный стиль — важная черта итальянского искусства иллюстрации. Он представлен иллюстрациями к «Декамерону» Боккаччо (1492) и сценами из жизни святых в «Житиях святых отцов» (Vite de Santi Padri) (1491), выделяющихся воспитанной на рисовании с натуры свободной и грациозной манерой изображения. Существует и другой стиль, впервые представленный в иллюстрациях к «Постилле» (Postille) Николая де Лира (1489). Линия здесь чрезвычайно изыскана, но общий характер изображения скорее монументально-статичный, чем реалистичный. Этот стиль, просуществовавший до XVI столетия, демонстрирует и Библия Малерми, изданная Гильельмусом Тридиной в 1493 г., а также книга по анатомии Кегама, которая была напечатана в 1493 г. Джиованни и Грегорио де Грегориус. Особенно известны выполненные в античном духе очерковые гравюры «Гипнеротомахии Полифила» (Hypnerotomachia Poliphili), выпущенной в 1499 г. Альдом Мануцием. Стиль Библии Малерми в некоторых из этих книг достигает высшего художественного выражения. Венецианская книжная орнаментика предпочитает мотивы вьющихся растений, которые в подражание античным образцам рисуются четким контуром.

После попыток немецкого печатника Никколо ди Лоренцо ввести во Флоренции гравюру на меди, там в девяностых годах наивысшего расцвета достигает ксилографическая иллюстрация. Для всех существовавших в то время стилевых вариантов характерны строгая продуманность рисунка, наличие жирных контурных линий и экономная деталировка внутри контура при живой и драматиче-

ской передаче сюжета. Здесь чувствуется влияние Сандро Ботичелли. В других примерах, более повествовательных по своему характеру и выполненных с использованием изысканной техники гравирования чувствуется, однако, влияние Доменико Гирландайо. Как издатель иллюстрированной книги во Флоренции приобретает известность Пьеро Пакини да Пескиа. Савонарола также сумел поставить книгопечатание на службу своим интересам. Выпускаемые им многочисленные издания богато иллюстрированы, чтобы обеспечить более сильное воздействие на массы. При этом поддерживался высокий художественный уровень иллюстраций. Характерными для флорентинской иллюстрации были напоминающие картинные рамы обрамления гравюр.

Среди главных достижений иллюстраторов Феррары книга «О чистых и избранных женах» (De claris selectisque mulieribus) Фра Филиппо де Бергамо, оснащенная тонко выполненными вывороткой портретами, и «Письма св. Иеронима» с очерковыми гравюрами небольшого формата. Обе книги были выпущены в 1497 г. самым известным печатником Феррары Лоренцо ди Росси.

Первая отпечатанная в Вероне книга «О военном деле» (De re militariae, 1472) Вальтури является одновременно одним из лучших иллюстрированных изданий, выпущенных в этом городе. Пропорции человеческих фигур, позы и движения людей, помещенных на иллюстрациях рядом с изображениями описанных в ней военных машин, вполне естественны.

*ФРАНЦИЯ.* Ведущим городом в области книжной иллюстрации во Франции был Париж. Но только в восьмидесятые годы XV столетия приобрели популярность книги с гравюрами на дереве или металле. Сильные импульсы исходили от высокоразвитого искусства французских миниатюристов. Жан Дюпре стал первым выпускать иллюстрированные книги. В 1481 г. он применяет гравированные украшения на полях страниц и в 1486 г.— гравированные на дереве инициалы. Позднее он помещает иллюстрации и украшения на полях в издаваемых им молитвенниках. Производство молитвенников, украшенных наподобие рукописных книг, являлось главной задачей французской иллюстрационной печати. Такую продукцию выпускал в первую очередь издатель Антуан Верар, печатавший богато иллюстрированные книги развлекательного характера, которые изготавливались в одном экземпляре на пергамене и иллюстрировались от руки. Украшения и иллюстрации молитвенников гравированы на металле, так как в этой технике особенно хорошо воспроизводились рисунки, выполненные тонкой линией. Иллюстрации, отпечатанные на пергамене, также раскрашивались от руки. В рисунках на полях к «Реквиему», который был отпечатан Филиппом Пигоше, встречаются изображения «пляски смерти». Самая знаменитая и популярная во Франции серия гравюр на тему пляски смерти (Danse macabre) была издана Ги Маршаном, который вообще выпускал своеобразно иллюстрированные книги. Среди них широко распространенный календарь (Compost et Calendrier des Bergiers, 1941)

с изображениями жестоких наказаний грешников в аду. Большое воздействие на развитие книжного оформления оказало богато украшенное иллюстрациями и орнаментом основное издание типографии Пьера ла Руж — перевод исторической хроники, изданной Лукой Брандисом, иллюстрации которой послужили основой для иллюстраций французского издания.

Еще раньше, чем в Париже, в Лионе была выпущена книга, иллюстрированная гравюрами на дереве. Это было популярное «Зерцало человеческого спасения» (Speculum humanae salvationis) на французском языке. Отпечатал его Мартин Гусс. Использованные в книге гравюры изготовлены не французскими художниками, а заимствованы из вышедшего незадолго до этого в Базеле издания той же книги. Так как копирование чужих оригиналов было в то время для лионских типографий обычным делом, в этом городе не отмечено появление оригинальных иллюстрационных работ. Даже первые попытки, предпринятые Гильомом ле Рой в изданиях, выпускаемых им с 1483 г., не представляют особого интереса. Первой важной иллюстрационной работой является издание Теренция, выпущенное в 1493 г. Иодокусом Бадиусом. Но и в этих гравюрах видно влияние любекской Библии, и автором их мог быть северогерманский художник, хотя они и выполнены в изысканной французской ксилографической технике.

*НИДЕРЛАНДЫ.* В нидерландской книжной ксилографии очень скоро стали развиваться самостоятельные стилевые особенности. И хотя обмен досками и оригиналами и зарубежное влияние сказывались на развитии нидерландского искусства иллюстрации, оно все же добивалось в ряде случаев успехов, которые имели определенное значение для развития иллюстрации в Европе. Первые шаги предпринял в 1475 г. печатник Иохан Вальденер из Лёвена. С 1480 г. развил активную деятельность Жерар Лееу из Гоуды, выпустивший ряд иллюстрированных изданий, позднее многократно переиздававшихся. В 1484 г. он переселился в Антверпен. Там он пополнил свой запас гравюр, одолжив у Зорга в Аугсбурге доски к басням Эзопа и купив другие доски во Франции. Кроме него в Гоуде и Антверпене иллюстрировали свои книги и другие печатники. В Гоуде Годфрид ван Ос выпустил в 1486 г. книгу «Смелый рыцарь» (Chevalier délibéré) Оливьера де Мархе, в которой возвеличивались подвиги Карла Храброго. Гравюры этой книги отличаются живым и динамичным рисунком и тонкой проработкой деталей и свидетельствуют о заметном прогрессе в искусстве гравюры. В Гаарлеме Якоб Беллерт много работает в области иллюстрационной печати и, по-видимому, обменивается досками с Жераром Лееу. В Цволле Петер ван Ос выпускал значительные по своим художественным достоинствам книги. Из печатников Брюгге следует упомянуть Колара Мансиона, выпустившего в 1484 г. «Метаморфозы» (Metamorphosen) Овидия с гравюрами на дереве, свидетельствующими о взаимосвязанности стилей французских и немецких работ.

НОВОЕ В ТЕХНИКЕ ГРАВЮРЫ. В первом десятилетии XVI в. появляется новый способ многокрасочной гравюры, при котором каждой отдельной краске соответствует своя доска. Это — так называемая оттеночная гравюра, или способ кьяро-скуро. В гравюру переносят технику рисунка на цветной бумаге с выделением бликов белой краской. При этом с доски для одной из красок печатают фон. Места бликов углубляют, так что на этих участках бумага не запечатывается. Затем печатают черным цветом рисунок с другой доски. Можно печатать фон с нескольких досок, каждая из которых передает свой оттенок основного цвета. Способ дает возможность получать оттиск с красивой, выразительной тональностью. Причем основное здесь — не в красочности печати. Первым применил этот способ Лукас Кранах в гравюре «Св. Георг» в 1507 г. С 1510 г. он находит применение в книжном искусстве. Печатать этим способом бордюры на титулах первым стал Иоганн Шотт в Страсбурге; в Аугсбурге способ использовал Иоганн Шёнспергер. В дальнейшем способ кьяро-скуро, как и цветная ксилография, редко используется в книгах; гравюры охотнее раскрашивались от руки.

XVI в. обогатил не только технику иллюстрации, но и технику орнаментации, что сказалось на обрамлении титульного листа. В конце инкунабульного периода гравюру на дереве использовали иногда для украшения титулов, особенно титулов учебников. Гравюры изображали школьные сцены и чаще всего содержали слова: «Усвой учение святого доктора» (Accipies tanti doctoris dogmata sancti), то есть Фомы Аквинского. По этой надписи такие гравюры называют «аккипийными». С 1940 г. они встречаются в книгах Генриха Квентеля в Кёльне, и их охотно повторяют и перепечатывают южногерманские печатники. С 1510 г. появляются рамки титульного листа, которые со временем стали характерным книжным украшением XVI в. Набор на титульном листе заключали в рамку, составленную из орнаментальных, архитектурных элементов и фигур. Рамку вырезали на одной доске или печатали с нескольких досок. Стилистически эти титульные обрамления восходят к мотивам эпохи Возрождения; можно заметить, что они предпочтительно используются печатниками гуманистического толка. В рамки вписывается значительное количество гуманистических сюжетов. Сюжеты из античной истории и мифологии, аллегории и т. п. чередуются со стеблями вьющихся растений, ветками, изображениями животных. Особенно впечатляют рамки, основу которых составляют архитектурные композиции с включенными в них фигурами, подобные костюмным скульптурам архитектуры эпохи Возрождения и барокко, а также целые сцены, а в более поздние десятилетия XVI в.— серии гравюр религиозного или светского содержания. Рамки титульных листов широко встречаются в книгах эпохи Реформации. Они часто повторялись граверами и служат сейчас для определения места, где была отпечатана книга. Все значительные иллюстраторы XVI в. создавали такие рамки.

ИЛЛЮСТРАЦИЯ В XVI В. В ГЕРМАНИИ. В XVI в. количество книжных иллюстраций резко возросло. Художественное развитие достигло вершины в первой половине века. Богато иллюстрированная книга и серии рисунков становятся модой. Затем наступил упадок.

Книжная иллюстрация, как и искусство ксилографии в целом, находится под влиянием Альбрехта Дюрера. В своих сериях гравюр он достиг всего, чего вообще возможно достичь в области техники и художественного выражения. В сценах Апокалипсиса, например, которые всегда возбуждали интерес художников, Дюрер остался непревзойденным. XVI в. породил большое количество мастеров, которые сказали свое слово в искусстве, утверждая художественную самостоятельность иллюстрации. Здесь нет возможности останавливаться на их деятельности. Дюрер создал известные книги, иллюстрированные сериями ксилографий, но в остальном мало занимался книжной иллюстрацией. В 1514 г. он сделал гравюру «Св. Иероним», в 1517 г.— оформление листа канонов для Эйхштедтского требника (обе книги были изданы Хёльтцелем в Нюрнберге) и, наконец, в 1521 г.— рисунок герба для «Реформации города Нюрнберга». Ему пытались приписать авторство некоторых рамок титульных листов. Среди помощников Дюрера больше всех занимался иллюстрированием Вольф Траут (ок. 1486—1520). Он участвовал в оформлении Тойерданка и в изготовлении «Триумфальной арки» императора Максимилиана. Среди других работ выделяются его иллюстрации к «Легенде св. Франциска» (Legende des Heiligen Franziskus, Нюрнберг, издательство Хёльтцеля, 1512 г.). Два других ученика Дюрера — Ганс Шпрингинклее и Эрхард Шён (ок. 1491—1542) — работали для Кобергера. Они иллюстрировали Библию, которая по его заказу была отпечатана в Лионе, выполняли задания императора Максимилиана. Особенно обратил на себя внимание своими иллюстрациями к «Вайскунигу», «Триумфальной арке» и «Триумфальному шествию» Ганс Шпрингинклее. Он иллюстрировал также перепечатку лютеровской Библии, которую выпустил Фридрих Пейпус (части Ветхого завета и Новый завет, 1524 г.). Э. Шён создал среди прочего иллюстрации к Библии на чешском языке.

В области иллюстрации Аугсбург занимал более высокое место, чем Нюрнберг. Здесь первоначально ощущалось итальянское влияние. Эрхард Ратдольт первым привлек местных художников к иллюстрированию своих литургических изданий. Затем они участвовали в издательских работах императора Максимилиана. Среди них выделялся Ганс Бургкмайер старший (1473—1531). Его блестящее представительное искусство отвечало требованиям императора. Его поддерживал гравер Йост де Негкер, мастерство которого сослужило хорошую службу аугсбургским художникам. Основную работу по иллюстрированию «Тойерданка» и «Вайскунига» выполнили Бургкмайер и менее известный Леонгард Бек. В этих же работах участвовал и Ганс Леонгард Шойффелин (ок. 1480 — ок. 1538), художник в творческом отношении самостоятельный и оригиналь-

ный, сотрудничавший со многими аугсбургскими печатниками. В отличие от него Йорг Брей (1480—1537) в своем творчестве более зависел от Бургкмайера. И. Брей и де Негкер много сделали для развития «оттеночной» ксилографии.

Среди работ аугсбургских иллюстраторов особое место занимают выдающиеся произведения, которые первоначально приписывали Гансу Бургкмайеру, затем граверу, которого стали называть «Мастером произведений Петрарки». Теперь установлено, что это — работы Ганса Вейдитца. В его обширном творческом наследии главными произведениями являются иллюстрации к сочинению Петрарки «О лекарстве счастья» (Von der Artzney bayder Glück...) и к сочинениям Цицерона. Эти книги собиралась выпустить типография Гримма и Вирзунга, но объем работы превосходил ее возможности. Другой аугсбургский печатник—Генрих Штейнер приобрел доски и, начиная с 1531 г., многократно использовал их в изданиях Петрарки и Цицерона. В конечном счете доски попали во Франкфурт к Эгенольфу, затем к Фейерабенду и, наконец, к Штейнмейеру. Таким образом, они в течение десятилетий, вплоть до 1605 г., все время находились в работе. Значение Ганса Вейдитца состоит в том, что в его иллюстрациях с большим искусством и подробно воспроизводятся сцены современной ему жизни. Это делает их ценным культурно-историческим документом. Художник умел наблюдать окружающую его действительность и обладал замечательным даром рассказчика. В этом он не имел себе равных среди современников. Аугсбургские иллюстрации относятся к раннему периоду творчества Вейдитца. Позднее его работы встречаются в книгах страсбургских печатников, но они в известной степени уступают аугсбургским работам.

В самом Страсбурге искусство иллюстрации также переживало период расцвета. Вейдитц изготовил здесь среди прочего гравюры растений для «Книги о травах» (Kräuterbuch) Отто Брунфельса (1530 г.). Научные и народные издания вообще широко распространены в Страсбурге, а такие иллюстраторы, как Урс Граф, Ганс Вехтлин и, в первую очередь, Ганс Бальдунг Грин (ок. 1472—1552) наряду с Вейдитцем обеспечивают богатое оформление книг. Успеху деятельности этих художников благоприятствовало творчество таких известных писателей, как Томас Мурнер, Гейлер фон Кайзерсберг, Себастьян Брант и др. Наиболее продуктивным печатником был известный еще по инкунабульному периоду Иоганн Грюнингер, который выпускал и гуманистические издания и иллюстрировал их гравюрами из своего богатого собрания досок. Самым значительным страсбургским иллюстратором был Ганс Бальдунг Грин, хотя его наследие и не столь обширно. К нему относятся «Книга о гранате» (Das Buch Granatapfel) Гейлера фон Казерсберга с копиями гравюр Бургкмайера (1511), изданный в том же году Мартином Флахом молитвенник с изображениями святых, серия иллюстраций к Десяти заповедям (1516) и др. Но известность этого художника основывается скорее не на этих иллюстрациях, а на его работах в области станковой графики.

В районах Швейцарии, где говорили на немецком языке, Базель, как центр духовной жизни и искусства, сохраняет ведущее место и в области книжной иллюстрации, завоеванное в прошедшие десятилетия. Книги, выпускавшиеся знаменитой типографией гуманистов Фробена и Амербаха, оформлялись по образцу изданий эпохи Возрождения. Они украшались архитектоническими обрамлениями титулов, историческими и аллегорическими фигурами, орнаментом над заголовком, крупными инициалами и часто богато орнаментированными издательскими марками. Научной гуманистической литературе иллюстрация соответствовала меньше, чем книжные украшения в стиле Ренессанса. В начале века здесь творил известный и плодовитый иллюстратор Урс Граф (ок. 1485—1527), работавший до того в Страсбурге. Он еще отдает дань готике, и его творчество олицетворяет собой переход к эпохе нового стиля. Самым крупным иллюстратором в Базеле был Ганс Гольбейн младший (1497—1543). Он создал большое количество иллюстраций и книжных украшений. Среди них известные книжные украшения для изданий религиозного и светского содержания, в которых он широко использовал ренессансный орнамент, алфавиты инициалов с изображениями детей, иллюстрации к Библии, среди которых наиболее значительны иллюстрации к Ветхому завету (1538). Им исполнены знаменитые гравюры серии «пляска смерти», выпущенные в 1538 г. Трекселем в Лионе отдельным изданием с латинскими надписями и французскими стихами. Они представляют собой художественное завершение излюбленной еще в средневековье темы пляски смерти и являются высшим достижением в области книжной иллюстрации своего времени. Гравировал их для лионского издания Ганс Лютцельбургер (ум. 1526), который вообще конгениально воспроизводил рисунки Гольбейна. Якоб Фабер воспроизвел ряд рисунков в гравюрах на металле, последние охотно применялись базельскими печатниками.

В Виттенберге, северогерманском центре книгопечатания Реформации, перед иллюстраторами книг также открылось широкое поле деятельности. Во главе их стоял Лукас Кранах (1472—1553) со своей школой. Эти художники выполняли рамки для титульных листов, иллюстрации к Библии, оформление реформаторских листовок. Благотворное влияние южной Германии сказывалось на книжной иллюстрации северной Германии, что прослеживается, в частности, в работах выходца из придунайских областей Георга Лембергера, который выполнял в Лейпциге заказы деятелей Реформации и завоевал известность своими иллюстрациями к Библии. В реалистических, выполненных в стиле Ганса Вейдитца рисунках к лютеровской Библии 1534 г. также видна связь их неизвестного автора, использовавшего монограмму „MS“, с югом Германии.

Как и сама книга, ставшая во времена Реформации массовым товаром, массовыми стали и книжные украшения и иллюстрации. В это время возрастает интерес к украшению и иллюстрированию книг. Большой спрос не мог быть удовлетворен одними первоклассными мастерами и не всегда мог быть покрыт за счет высококачественных в художественном отношении работ. Постепенно иллю-

страторы начинают привыкать к рутине, рисунок по форме становится традиционным и мельчает. Доски многократно используются, стираются, теряют вид. Случалось, что типографии применяли свои доски произвольно, для иллюстрирования самых разных книг. Сказывалось и ухудшение качества бумаги и печати. С середины XVI в. заметен упадок книжного искусства. Однако и в это время выпускались богато оформленные и роскошно украшенные книги. Позже, во времена барокко, такие издания с иллюстрациями в технике гравюры на меди стали основным видом книжной продукции. Но уже в изданиях, иллюстрированных гравюрами на дереве, заметны признаки стиля, характеризуемого живостью, пышностью и многообразием форм. Их изготовление предполагает наличие предпринимателей, которые были в состоянии организовать сложное взаимодействие художников, граверов, печатников, а также издательства и сбыта. Центром подобной книгоиздательской деятельности стал Франкфурт-на-Майне. Кристиан Эгенольф пригласил нюрнбергского мастера Ганса Зебальда Бехама (1500—1550) во Франкфурт для иллюстрирования своих многочисленных, предназначенных для распространения в народе изданий. Чтобы покрыть большую потребность в иллюстрациях, он в то же время использовал старые доски, которые покупал у других типографов, например, у Генриха Штайнера в Аугсбурге. Так он использовал гравюры «Тойерданка». Наиболее велик объем иллюстрационных работ был в издательстве Сигизмунда Фейерабенда (1528—1590). У него работали лучшие художники того времени — Виргиль Золис, Йост Амман, Тобиас Штиммер. Очень активен был Виргиль Золис (1514—1562) из Нюрнберга, работавший умело и легко, но — чаще всего — по чужим оригиналам. По количеству работ ему не уступал Тобиас Штиммер, которому была под силу любая тема. Но основной объем иллюстрационных работ для издательства Фейерабенда выполнял Йост Амман (1539—1591). Известны его иллюстрации к «Книге о войне» (Kriegsbuch) Фронспергера, к книге о различных профессиях со стихами Ганса Сакса, а также альбомы костюмов и книжка «Обучение искусству и наукам» (Kunst- und Lehrbüchlein). Все эти работы имеют и культурно-историческое значение.

Упомянутые мастера работали и в области гравюры на меди, которая во второй половине XVI в. начинает вытеснять гравюру на дереве и в последующие столетия становится ведущим видом воспроизведения иллюстраций. Применение ксилографии с этого времени ограничивается изготовлением виньеток и прочих второстепенных орнаментальных элементов.

ИЛЛЮСТРАЦИЯ В XVI В. ЗА ПРЕДЕЛАМИ ГЕРМАНИИ. Интерес к иллюстрированной книге отмечен в XV в. и за пределами Германии. В целом преобладает стиль эпохи Возрождения с его тяготением к орнаментике и аллегориям, часто античного происхождения, с рамками из архитектурных элементов, реалистической манерой рисунка, умением строить перспективу и владением формой, преодолевающей примитивизм XV в. Объем производства книг ве-

лик и характеризуется наличием значительного количества хороших и равных по качеству работ.

Хотя Италия в известной степени и утеряла ведущее положение, именно венецианское искусство ксилографии особенно богато выдающимися работами, отличающимися тонким вкусом и высокой техникой. Изящно выполненные обрамления титульных листов и особенно изобразительные инициалы оказали сильное влияние на книжные украшения других стран Европы. Ремесленное производство Венеции не оставило имен выдающихся художников. Франческо Марколини, Габриэль Джиолито де Феррари и другие печатники своими иллюстрированными изданиями способствовали развитию гравюры на дереве.

Во Франции ведущим художником книги был Жофруа Тори (ок. 1480—1533), который ввел стиль французского Ренессанса в книжное оформление. По примеру итальянцев он предпочитал контурный рисунок. Образцом этого нового направления может служить оформление молитвенников, выполненное по эскизам Тори. Оно демонстрирует уверенное владение формой и приятную, характеризуемую большим вкусом оформительскую манеру мастера. Математик и географ Оронс Фине превосходно украшал и иллюстрировал собственные книги. Тонкие обрезные гравюры создавали также Кузены, носившие одинаковое имя Жан, отец (ок. 1490—1560) и сын (ок. 1522—1594), в произведениях которых трудно определить авторство и долю участия каждого. В книгах, издаваемых королевским печатником Дени Жано, особенно часто встречаются красивые, близкие по манере к Кузенам ксилографии, выполненные в стиле Ренессанса. Жано вообще широко привлекал к оформлению своей издательской продукции лучших иллюстраторов. Широкое поле деятельности иллюстраторы находят в предназначенной для народа литературе — в рыцарских романах, сагах, а также произведениях на исторические темы и поэтических произведениях современных авторов. К числу выдающихся мастеров относится также и Жан Гужон (1515 — ок. 1565). Он был, собственно, архитектором и скульптором и лишь иногда рисовал оригиналы для гравюр на дереве, которые, однако, относятся к лучшим образцам графики того времени, как, например, рисунки к «Въезду Генриха II в Париж» (Entrée de Henri II à Paris, 1549), и, предположительно, гравюры к одному из изданий «Гипнеротомахии Полифила» (Hypnerotomachia des Poliphilus) на французском языке, выпущенному Жаком Кервером в 1546 г. в Париже.

В работах иллюстраторов Лиона все сильнее ощущается немецкое влияние. По заказу А. Кобергера здесь печатались книги его издательства с иллюстрациями Г. Шпрингинклее и Э. Шёна. Братья Трексель печатали здесь упомянутые иллюстрации к Библии и «Пляску смерти» Гольбейна. Велико количество произведений, иллюстрированных французскими художниками. Выпущены они были в основном лионскими печатниками Жаном де Турн и Гильомом де Ровиль. С Жаном де Турном сотрудничал Бернгард Саломон. Его иллюстрации невелики по формату, но содержательны и отличают-

ся тонкостью исполнения. Основным произведением Саломона были иллюстрации к «Эмблемам» Андреа Алькиата, относящиеся к лучшим работам этого рода, серия иллюстраций к Библии со стихами, которые были выпущены на многих языках, и, наконец, иллюстрации с обрамлениями к «Метаморфозам» (Metamorphosen) Овидия. Одновременно с Саломоном в Лионе работает Пьер Эскрих, который помечал гравюры знаками «кувшин» или «ваза». Он работал у Гильома де Ровиля; к его лучшим произведениям относятся иллюстрации к «Эмблемам» А. Алькиата и, особенно, украшения на полях книги Дю Шуля «Рассуждения об искусстве построения лагерей и военной дисциплине римлян» (Discours sur la castramétation et discipline militaire des Romains, 1555).

В Нидерландах знаменитый художник и гравер Лука Лейденский (1494—1533) иногда обращался к гравюре на дереве. Совместно с Яном Свартом из Гронингена он оформил Библию на голландском языке, которую в 1528 г. выпустил в Антверпене печатник Виллем Форстерман, и изготовил наиболее ценные ксилографии для самой знаменитой и наиболее богато иллюстрированной нидерландской книги этого времени «Хроники Голландии, Зеландии и Фрисландии» (Cronijcke van Hollandt, Zeelandt ende Vrieslant), отпечатал ее в Лейдене Ян Североц.

Нидерландские граверы часто пользуются чужими, например, немецкими оригиналами; их иллюстрации к произведениям народной литературы нередко имеют грубоватый характер. Этим отличаются, например, книги, выпускаемые Томасом ван де Ноотом в Брюсселе. Ведущий нидерландский печатник Кристоф Плантен содействовал развитию гравюры на меди. В своих ранних изданиях он использовал также гравюры на дереве, как, например, в эмблематических произведениях Алькиата и Самбукуса. Обрамление титульных листов в стиле Ренессанса ввел Михаэль Гиллен (1519); как и многие художники после него, он копировал работы иностранных, часто немецких, мастеров.

Искусство книжной иллюстрации Англии находилось по сравнению с искусством иллюстрации на материке в отсталом положении и в сильной степени от него зависело. То же самое можно сказать и о других европейских странах.

## ГРАВЮРА НА МЕДИ

ТЕХНИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПРОЦЕССА. Несмотря на то, что техника гравюры на меди была разработана ненамного позже, чем техника ксилографии, она стала достаточно широко применяться для книжной иллюстрационной печати лишь со второй половины XVI в. Объясняется это тем, что гравюра на меди — один из способов глубокой печати; ее нельзя использовать одновременно с печатанием текста, воспроизводимым методом высокой печати.

Глубокая печать, к которой относятся гравюра на меди и офорт со всеми их разновидностями, а также гравюра на стали и другие

более современные способы, характеризуется тем, что печатающие элементы формы углублены. Для гравюры на меди используют отполированную медную пластинку (а в настоящее время — и другие металлы) и вырезают на ней рисунок грабштихелем. Этот инструмент представляет собой стальную пластинку, один конец которой скошен и заточен, а другой вправлен в деревянную рукоятку. Можно использовать также офортную иглу, называемую иначе «сухой иглой». Она легка и работают ею в основном, как карандашом. Заусенцы, образующиеся при процарапывании металла, чаще всего не удаляют. Они дают при печати определенный эффект. После того как рисунок перенесен на медную пластину, она накатывается краской. При этом ее нагревают, чтобы краска распределилась более равномерно. Затем поверхность пластины очищают таким образом, что краска остается только в углубленных местах. Печатают гравюры на станке, в котором свободно лежащая доска протягивается между валами. На доске лежит гравированная медная пластина, а на нее кладут увлажненный лист бумаги. Когда доска протягивается между валами, они давят на нее с такой силой, что краска, находящаяся в углубленных участках пластины, переносится на бумагу. На листе оттискиваются края пластины и поэтому оттиск гравюры на меди легко узнается по «рамке», выдавленной краями.

Гравирование на металле применялось в средние века в основном золотых дел мастерами. Не исключено, что эти пластины набивались краской и изображение с них выглаживанием переносили на другой материал. Но для размножения изображений способ стал применяться лишь в середине XV в. Самый ранний оттиск гравюры на меди «Бичевание Христа» выполнен неизвестным мастером в 1446 г.

С течением времени изобретались разные технические варианты способа гравирования на меди, каждый из которых позволял получить определенный эффект. В XVI в. появилась пунктирная, или пунсонная, манера. В этом случае изображение или части его образуются мелкими точками. Располагаясь ближе или дальше друг от друга, точки формируют светлые или темные участки изображения. Точки наносят пунсонным молоточком с заостренной головкой и зубчатым колесиком-рулеткой. Эта техника широко использовалась в XVIII в. в Англии. К этому времени там нашел распространение способ меццо-тинто, изобретенный в середине XVII в. немцем Людвигом фон Зигеном (1609—1676), жившем в Голландии. Поверхность пластины зернят специальным инструментом — качалкой. Изображение формируется в результате того, что шабером выглаживаются пробельные участки. Оттиск дают невыглаженные участки, забитые краской. При этом способе могут воспроизводиться большие окрашенные плоскости, что позволяет получать хорошие живописные эффекты. Людвиг фон Зиген держал свой способ в тайне, но затем открыл ее принцу Руппрехту Пфальцскому. Способ стал известен также голландским граверам, помощникам фон Зигена. Они усовершенствовали его и применили, наконец, в немецких мастерских.

В начале XVI в. появляется новый способ гравюры на меди — офорт. В этом случае печатная форма изготавливается травлением. Пластину покрывают кислотоупорным слоем. Офортной иглой в слое процарапывают изображение до металла. Если пластину затем положить в кислоту, то на незащищенных участках ее металл протравливается. Увеличивая или сокращая время травления или же выкрывая отдельные участки, можно получать линии различной глубины, которые при печати дают более или менее тонкий рисунок. После удаления кислотоупорного слоя оттиск получают тем же путем, как и при обычной резцовой гравюре. Травление применялось первоначально и оружейниками для украшения кольчуг и оружия. Даниэль Хопфер в Аугсбурге делал с таких травленых металлических пластин оттиски. Самый ранний датированный офорт изготовлен Урсом Графом в 1513 г. Этот способ первоначально использовался в станковой графике и стал широко применяться в книжной иллюстрации только в XVIII в.

Техника офорта имеет ряд вариантов. Среди них способ акватинта, при котором пластину запудривают порошком канифоли. Затем ее нагревают, порошок расплавляется и дает при травлении тонкое, частое зерно. Выкрыванием и повторным травлением можно получать различную глубину тона. При меловой манере защитный слой обрабатывают различными образующими точки инструментами, так что оттиск имитирует рисунок мелом. Если на мягкий липкий грунт, покрывающий пластину, положить лист грубой бумаги или кусок материи и сделать на нем рисунок твердым карандашом, то при снятии этого материала прилепившийся лак отделяется от пластины. Обнажившиеся участки имеют вид нечетких линий, которые на оттиске дают мягкие штрихи, похожие на рисунок мелом. Этот способ называется «мягкий лак». Описанные техники можно совокупно использовать для воспроизведения одного изображения.

Существует два способа многокрасочной гравюры на меди. Первый заключается в том, что та часть пластины, которая должна печатать определенную краску этой краской и набивается. При этом многокрасочное изображение получают за один прогон. При другом способе печатают с нескольких форм, каждая из которых набита своей краской. Это способ, предваряющий четырехкрасочную печать, был в 1710 г. разработан в Лондоне и Париже уроженцем Франкфурта-на-Майне Якобом Кристофом Ле Блоном (1667—1741). Он печатал с четырех пластин желтую, красную, синюю и затем — черную краски последовательно и одну на другую. Вначале Ле Блон не добился большого успеха, но затем он и его последователи усовершенствовали способ, применив дополнительные формы.

В XIX в. гравюру на меди вытесняет гравюра на стали. Способ был разработан американцем Дж. Перкенсом и англичанином К. Хитом и использовался главным образом для репродукционных работ. Твердая стальная пластина обеспечивала печатание более высоких тиражей, что было необходимо для удовлетворения растущего спроса. Но гравюры на стали выглядели сухо. Поэтому пере-

шли к сталированию гальваническим путем гравюр на меди, с помощью которых можно достичь бо́льшей художественной выразительности.

ПОДЪЕМ И РАЗВИТИЕ КНИГОПЕЧАТАНИЯ ДО XVIII В. Первые попытки применить гравюру на меди для иллюстрирования книг относятся к инкунабульному периоду. Конрад Свейнхейм готовил в 1473 г. к изданию географические труды Птолемея, в которых были карты, гравированные на меди. Их выпустил в 1478 г. после смерти Свенхейма Арнольд Букинг в Риме. Приблизительно в это же время Никколо ди Лоренцо подготавливал во Флоренции несколько изданий, которые должны были быть украшены гравюрами на меди. Издание сочинений Данте с гравюрами по рисункам Сандро Ботичелли осталось незавершенным, а «География» Берлингиери была иллюстрирована гравюрами карт из книги Птолемея. Эти первые попытки выявили трудности, связанные с применением гравюр на меди. Во-первых, они были дорогими. Во-вторых, возникали проблемы технического порядка, так как невозможно получать за один прогон оттиски высокой и глубокой печати. Поэтому в последующие годы иллюстрации, изготовленные способом гравюры на меди, встречаются редко. Георг Рейзер в Вюрцбурге поместил однажды в одном из инкунабулов четыре гравюры на меди. В изданном в 1488 г. в Лионе «Путешествии в Святую страну» (Reise in das Heilige Land) Брейденбаха наряду с гравюрами на дереве помещены гравюры на меди. Колар Мансион использовал их в своем издании Боккаччо (1476).

В 1520 г. Альбрехт Дюрер изготовил этим способом портрет для «Книги святынь города Галле» (Haller Heiltumsbuch), подобно тому, как это сделал для «Виттенбергской книги святынь» (Wittenberger Heiltumsbuch) в 1509 г. Лукас Кранах. Однако такие выдающиеся мастера гравюры на меди, как Мартин Шонгауэр и Альбрехт Дюрер, создавали не только иллюстрации.

Более широко гравюра на меди начинает применяться для иллюстрирования в середине XVI столетия в Италии; во второй половине столетия она вытесняет ксилографию. Это объясняется новым стилем, привнесенным в жизнь и в искусство эпохой барокко. Рыхлые линии гравюр на дереве не соответствовали требованиям графики барокко, для которой характерны богатство тонов, пышность форм, динамичность и экспрессивность. Гравюра на меди, позволяющая достичь живописного эффекта, более соответствовала вкусам эпохи.

По мере того как гравюра на меди утверждалась в качестве способа иллюстрирования книг, изменялось и общее оформление печатных изданий. С форм глубокой печати и с набора невозможно печатать одновременно. Гравюры печатали отдельно и затем вплетали в книгу или оставляли в начале и в конце глав место, чтобы впечатывать туда с небольших пластин бордюры и виньетки. Наряду с наборным титулом стал применяться гравированный титул, украшенный сюжетными изображениями, орнаментами, барочными

аллегориями. Заглавный рисунок переносится с титула на отдельный лист, помещаемый в начало книги (фронтиспис).

Гравюра на меди отвечала стремлению барокко к пышности и представительности и позволяла передавать с большой точностью тонкие детали при иллюстрировании научных и тому подобных изданий, таких, как анатомические атласы, карты, труды по истории искусства и т. д. Появляются иллюстрированные полосными гравюрами фолианты, посвященные вопросам архитектуры, военного дела, фортификации, а также содержащие описания торжеств и путешествий и показывающие изделия художественных ремесел.

Большую роль играют аллегории, которые появляются всюду и которые придают особое своеобразие барочным книжным украшениям. Выпускаются целые альбомы аллегорических изображений, так называемые «Эмблемы» (Emblemata). Такие издания состояли часто из значительного количества томов; в работе по их выпуску участвовали целые семьи и поколения.

В Италии к гравюре на меди, как способу воспроизведения иллюстраций, стали относиться с большим вниманием, после того как были выпущены репродукции античных произведений искусства и картин современных художников, например Рафаэля и других. Ведущим мастером в области репродукций, выполненных способом гравюры на меди, был в XVI в. Марк-Антоний Раймонди. Такие репродукции собирались в альбомы и продавались предприимчивыми книготорговцами и издателями, как например Лафрери в Риме. После того как в 1548 г. в Венеции было выпущено собрание трудов Птолемея с картами, гравированными на меди Якопо Гастальди, этот вид гравюры стал доминировать и в печати географических карт. Особенно удачным было собрание портретов античных императоров и императриц, которые Аэнеас Вико гравировал по изображениям на монетах и медалях. Портреты сопровождались жизнеописаниями монархов, что позволяет рассматривать эту работу не только как серию гравюр, но и как книгу, иллюстрированную гравюрами на меди. Портреты императоров были изданы в 1548 г., портреты императриц — в 1557 г.

Гравюрами на меди иллюстрировали в Италии и другие книги, например, «Эмблемы», «Анатомию» Везалия и, наконец, хотя и робко вначале — поэтические произведения. Среди них выпущенный в 1564 г. сборник античных басен, иллюстрированный сотней полосных офортов, и выпущенное в 1584 г. в Венеции Джиунтой итальянское издание Овидия.

Севернее Альп гравированная на меди иллюстрация приживается вначале в Нидерландах; отсюда новый способ иллюстрации проникает в другие страны. Кристоф Плантен из Антверпена прославился как печатник и издатель книг, иллюстрированных гравюрами на меди. В 1559 г. он выпустил свою первую книгу «Похороны Карла V» (Leichengepränge Karls V) с гравюрами Иеронима Кокка. Затем Плантен издает «Анатомию» Вальверде (1566), «О человеческом благоденствии» (Humanae salutis monumenta), религиозное сочинение с массой гравюр в духе прежних иллюстраций к часословам и,

наконец, знаменитую многоязычную Библию, вышедшую в свет в период с 1569 по 1573 г. Книжные украшения были отпечатаны в технике гравюры на дереве, титульные листы и иллюстрации — в технике гравюры на меди.

Во Франции иллюстрация, гравированная на меди, утвердилась в полной мере лишь в конце XVI столетия; ведущим мастером был Леонард Голтье родом из Майнца. В Англии уже в 1545 г. вышла книга по анатомии, иллюстрированная гравюрами на меди — копия книги Везалия, изготовленная Томасом Геминусом. Здесь работают нидерландские художники и среди них братья Франц и Ремигиус Гогенберги и Йодокус Хондиус.

После нескольких отдельных публикаций, таких как гравюры на меди Аугуста Хиршфогеля к его «Геометрии» (1543), его офорты к одному из сводов изречений Библии, альбом гербов Виргиля Золиса (1555) и других, решающий поворот к гравюре на меди произошел в книгопечатании Германии в восьмидесятые годы XVI в. под влиянием опять-таки нидерландских художников. В Кёльне в 1572 г. вышла «Книга городов» (Das Städtebuch) Георга Брауна. Это была первая в своем роде книга, в которой собраны гравюры на меди с изображениями городов всего мира. Созданы они были Францем и Абрахамом Гогенбергами и Симоном ван де Ноевелем при участии многих художников и ученых и по их оригиналам. Только в 1628 г. этот труд был завершен. Кроме того, появились итальянский и французский переводы этого превосходного издания. Абрахам Гогенберг, сын Франца, был в первой половине XVII в. ведущим иллюстратором в Кёльне. Гравер Абрахам де Брюн, работавший раньше для Плантена в Антверпене, с 1577 г. поселился в Кёльне и создал там ряд примечательных альбомов костюмов. Во Франкфурт-на-Майне переселилась из Нидерландов семья де Бри. Отец, Теодор де Бри (1528—1598), открыл торговлю книгами и гравюрами и вместе с сыновьями выпустил большое количество изданий, в том числе такие грандиозные, как «Описание путешествия по Ост- и Вестиндии», состоящее из 25 частей, законченное его сыновьями только в 1634 г. Сюда еще можно прибавить ряд эмблематических книг, собрание портретов знаменитых ученых и собрание портретов турецких монархов. Дочь де Бри вышла замуж за выходца из Швейцарии Маттеуса Мериана (1593—1650), который учился во Франции и Нидерландах. В 1624 г. к нему перешло издательство де Бри. Со своими сыновьями и дочерью Марией Сибиллой (1647—1717) Мериан развернул необычайно плодотворную и в то же время в художественном и культурно-историческом плане значительную деятельность, вершиной которой было издание таких многотомных трудов, как «Вся Европа» (Theatrum Europaeum) в 21 томе и «Топография» (Topographia) в 31 томе. Его деятельность способствовала тому, что гравированная на меди иллюстрация завоевала в Германии полное господство. «Вся Европа» — историческое произведение, которое было начато в 1635 г. и закончено только в 1738 г. В «Топографии» собраны описания городов с более чем 2 000 карт и топографически и исторически достоверными видами городов.

Книга сделана по образцу аналогичного издания Брауна-Гогенберга. Она начала выпускаться с 1642 г. и была закончена в 1672 г. Большинство иллюстраций созданы не собственноручно Мерианом, а изготовлены в его мастерской. Большой объем работы заставил Мериана использовать более легкий и быстрый способ офорта вместо трудоемкой гравюры на меди. Текст был написан Мартином Цейлером. Кроме этих главных произведений Мерианы создали многочисленные гравированные на меди иллюстрации к Библии, хроникам и т. д. После того как в 1650 г. умер отец, дети продолжали руководить фирмой, просуществовавшей до 1727 г. Мария Сибилла Мериан завоевала особую известность книгами о цветах и насекомых, отличающихся достоверными рисунками растений, бабочек и др.

В Аугсбурге в начале восьмидесятых годов поселился Доминик Кустос родом из Антверпена. Он женился на вдове гравера Бартоломея Килиана, открыл совместно с его и своими детьми большую мастерскую и начал оживленную торговлю. Он изготавливал гравюры для многих крупных собраний портретов, как, например, для собрания портретов Фуггеров (1593), портретов тирольских монархов или саксонских князей (1601). Сыновья Бартоломея Килиана, Лукас и Вольфганг, стали в первой половине XVII в. ведущими граверами города, но они меньше занимались иллюстрацией, чем изготовлением портретов и карт.

В Нюрнберге вдохновителем и распространителем гравированной на меди иллюстрации в XVII в. был Иоахим фон Зандрарт. В его «Германской Академии» (Teutsche Akademie), одном из наиболее значительных изданий того времени, иллюстрированных гравюрами на меди,— большое количество иллюстраций. Для этого издания он частично сам гравировал рисунки и руководил изготовлением остальных иллюстраций. Иоахим фон Зандрат и члены его семьи в качестве граверов участвовали в издании и других аналогичных работ.

По заказам герцога Баварского в Мюнхене работал некоторое время Йохан Саделер, нидерландский гравер и глава семьи граверов, в которой наиболее известным и способным был Эгидий Саделер. Йохан иллюстрировал в Мюнхене молитвенники герцога и иезуитские издания, а позже работал также и в других европейских городах.

Наряду с ведущими мастерами граверного дела в XVII в. в Германии работало много граверов-ремесленников. Они были объединены в цехи и нередко выполняли работу целыми семьями. В основном гравюра на меди использовалась для репродуцирования картин или для изготовления портретов. Для книг гравировались на меди портрет автора, титул и иллюстрации поучительного характера, которые не претендовали на художественную ценность. При этом они часто бывали в избытке окружены чрезмерным количеством аллегорических аксессуаров. В годы Тридцатилетней войны культура книги начала приходить в упадок. Ухудшилось качество бумаги и

печати, и в этих условиях трудно было говорить о художественном оформлении книги.

За пределами Германии иллюстрация, гравированная на меди, в XVII в. тоже не достигла каких-либо художественных вершин, но тем не менее многие граверы, мастерство которых превышало средний ремесленный уровень, создают достойные внимания работы. В Нидерландах гравюра на меди достигла высокого развития как вид станковой гравюры в творчестве Харменса ван Рейна Рембрандта (1606—1669) и других художников-офортистов и как средство репродуцирования — в работах мастерской Питера Пауля Рубенса (1577—1640). Для иллюстрирования книг эту технику использовал Корнелиус Галле. Он происходил из семьи граверов, которая уже в XVI в. в Антверпене выполняла заказы Плантена. Корнелиус Галле создал ряд гравюр для титульных листов по рисункам Питера Пауля Рубенса наследнику Плантена Балтазару Моретусу. Эти рисунки были дружеской услугой Моретусу. Выполнение гравюр Рубенс поручил граверам своей мастерской, где работал Галле. Это — пышные, динамичные, насыщенные аллегориями композиции в характерном для искусства Рубенса стиле барокко. Значительный интерес представляют также офорты Алларта ван Эвердингена к «Рейнеке-лису», которые 100 лет спустя были использованы для иллюстрирования немецкого перевода, изданного в 1752 г. Готшедом и отпечатанного Брейткопфом. Талантливый Ромейн де Хооге, живший во второй половине XVII в., рассматривал иллюстрацию как главную задачу своего творчества. Ему принадлежат наиболее значительные достижения в этой области. Он иллюстрировал многочисленные книги различной тематики. В его стиле чувствуется французское влияние. Он изображал не только сцены торжеств, аллегории, библейские сюжеты и т. п., но был первым, кто иллюстрировал произведения по современной истории. В рисунках для книг и листовок он нередко использовал сатиру и карикатуру. В манере, уже приближающейся к стилю рококо, он иллюстрировал в 1685 г. «Сказки и рассказы» (Contes et Nouvelles) Лафонтена. Нидерландскую иллюстрацию отличает умение передавать дух времени, верно отображать действительность, а также тяготение к изображению сцен быта. Характерным примером является творчество Яна Люкена, особенно его гравюры к книге «Занятия людей» (Het Menselyk Bedryf, 1694), в которой описаны различные профессии. Это произведение вскоре после его появления было издано в Германии Кристофом Вейгелем. Далее Ян Люкен создал иллюстрации к описанию путешествий и историческим произведениям и завоевал известность иллюстрациями к Библии и к поучительным произведениям собственного сочинения. Каспар Люкен, сын Яна, иллюстрировал только беллетристику. Он работал для Вейгеля в Нюрнберге, издававшего произведения немецких писателей; по своему значению он уступал отцу.

В других странах Европы книжная графика сильно отстает от высокоразвитой станковой графики и гравирования репродукций, так как никто из крупных мастеров не занимался ею. Большинство

французских иллюстраторов училось в Италии, работы их находятся на ремесленном уровне и не отличаются самостоятельностью, и творчество их не отмечено какими-либо выдающимися достижениями.

Франция отличалась прежде всего изданиями по архитектуре и мебельному искусству. Наиболее плодовитым и известным мастером был Франсуа Шово (ум. 1676 г.), который гравировал репродукции и, кроме того, иллюстрировал Лафонтена, Расина, Мольера и произведения других писателей. Заказы двора и короля во второй половине столетия выполнял Израэль Сильвестр, который приобрел особую известность работами в области пейзажной гравюры.

В Италии книжная иллюстрация также значительно уступает другим областям графического искусства. Достойны упоминания иллюстрации Антонио Темпестаса к «Метаморфозам» Овидия (1606), а также «Освобожденному Иерусалиму» (Befreites Jerusalem) Т. Тассо (1607). Этот художник работал продуктивно и опубликовал многочисленные серии гравюр без текста. Большим успехом пользовалась книга Одоардо Фиалетти об одеянии представителей различных монашеских орденов, которая вышла в нескольких изданиях и была переведена на французский. Французское влияние видно и в творчестве Стефано делла Белла, работавшего некоторое время в Париже и создавшего многочисленные умело и со вкусом сделанные офорты к описаниям праздников, стихам и т. д.

В Англии работали в большинстве иностранцы и среди них чех Венцель Голлар, ученик Мериана, которого привез в Лондон знаменитый английский библиофил граф Арундельский.

РАСЦВЕТ ИСКУССТВА ИЛЛЮСТРАЦИИ ВО ФРАНЦИИ В XVIII В. Наивысшего расцвета иллюстрация, выполненная способом гравюры на меди, достигла во Франции в XVIII в. В ту пору в общественной жизни, культуре, моде и т. п. Европа равнялась на Париж. Тон задавали двор, дворянство, финансисты, под влиянием которых книги превратились в предмет роскоши. Богато украшая книгу гравюрами на меди, ее стремились сделать художественной и библиофильской ценностью. В иллюстрациях феодальное общество хотело видеть себя, свои чувства, свои привычки. Чтобы удовлетворить эту потребность, техника гравюры на меди была доведена до высшего совершенства. Только она могла столь изощренно воспроизвести всю тонкость рисунка, разместить на малой площади большую композицию, тончайшими переходами от света к тени передать настроение пейзажа и интерьера, показать материальность предметов, мимолетность движения, нежность орнамента, короче говоря, всю прелесть и весь блеск окружающего мира. Стилистически французская иллюстрация XVIII в., гравированная на меди, переходит от патетического крупноформатного барокко к интимному, богатому нюансами рококо и снижается, наконец, до сухого, склонного к идеализации классицизма. В то время, как в гравюре барок-

ко еще господствовали изображения празднеств и другие многофигурные сюжеты, для рококо характерны менее блестящие, но более интимные галантные сцены в будуарах и парках, костюмные пасторальные сцены. При этом всегда присутствуют, в большей или меньшей степени, элементы эротики. Чувственность рисунков часто бывает наигранной, а все истинно человечное уступает внешней патетичности. Человек и все, что его окружает в обществе, находится на переднем плане. Природа часто остается лишь схематически намеченным аксессуаром. В дальнейшем, в эпоху классицизма, интимные сцены снова сменились многофигурными и многоплановыми изображениями больших и величественных событий или бюргерски трезвыми театрализованными сценами. В целом в эту эпоху вместо конкретных человеческих характеров в иллюстрации находит отображение тип человека этого времени, красивого и по моде одетого. Независимо от того, иллюстрировались ли античные авторы, как например, Овидий, итальянцы эпохи Возрождения, как например, Боккаччо, Тассо, Ариосто или современные французские поэты Лафонтен, Мольер, Фенелон, не говоря уже об авторах менее значительных — всегда в иллюстрациях находят выражение указанные характерные черты стиля рококо.

Иллюстрация начинает обретать самостоятельность по отношению к тексту. И это выражается не только в том, что отдельно изготавливаются и между страницами текста вплетаются в книгу запечатанные с одной стороны цельнополосные гравюры на меди. Теперь иллюстрация по своему художественному значению и по исполнению является самостоятельным элементом книги. Выпускаются целые серии рисунков без текста, текст к ним пишется позже. Но полосные гравюры не единственное украшение книги. В начале текста или в конце главы и книги помещаются декоративные элементы (виньетки, флероны, украшения типа «куль-де-лямп» [1]). Они или чисто орнаментальны или могут представлять собой целые многофигурные сцены. Часто встречаются амурчики, аллегорические фигуры или символы. Становится традиционным гравированный титульный лист. Рост значения гравированной на меди иллюстрации привел к тому, что изменилось отношение и к самим иллюстраторам. Граверы преодолели цеховую ограниченность, добились права называться художниками, стали занимать в обществе видное положение, работы их нередко очень высоко оплачивались. Представители даже самых высших слоев общества любительски занимались гравированием на меди. С ростом количества создаваемых гравюр появилась необходимость в разделении труда. Часто сюжет разрабатывался одним художником, рисунок создавался другим, а гравюру делал третий. Автора сюжета обозначали сокращенно «inv» (invenit), рисовальщика — «del» (delineavit), а гравера «sculp»

---

[1] Флерон (Fleuron) — украшение в виде цветов; куль-де-лямп (Cul-de-lampe) — орнаментальные концовки *(прим. перев.)*.

(sculpsit). Нередко иллюстрирование книги поручалось нескольким художникам. Армия иллюстраторов была многочисленна; ими было выполнено немало хороших работ. Хотя у каждого гравера были свои стилевые особенности, форма и содержание рисунков в целом остались в указанных выше рамках. Предпочтение всегда отдавалось определенному перечню произведений. Первым в ряду мастеров XVIII в. был Бернар Пикар (1673—1733), эмигрировавший из Парижа в Амстердам. Здесь он стал учителем голландских граверов на меди и в то же время сам выполнял задания французских заказчиков. Хотя в своих многочисленных иллюстрациях он еще полностью не отошел от традиций XVII в., в его книжных украшениях уже видны легкость и свобода в духе нового стиля. Считается, что начало моде на гравюры на меди во Франции положили иллюстрации гравера-любителя герцога Филиппа Орлеанского для позднеантичного греческого стихотворения Лонгуса «Любовная пастораль Дафния и Хлои» (Les amours pastorales de Daphnis et Chloé), которые были им созданы, очевидно, не без помощи его учителя, ректора Академии Шарля Антуана Койпеля. Эти гравюры все еще носят следы уходящего стиля. Но уже в очаровательных иллюстрациях Клода Гильо к басням де ла Мотта (1719) завершается переход к новой манере иллюстрирования. Она находит свое высшее выражение в творчестве Франсуа Буше (1703—1770) и Гюбера Гравело (1699—1773). Буше был в основном живописцем, но в своих иллюстрациях к шеститомному изданию Мольера (1734) и в некоторых гравюрах к изданиям Сервантеса, Боккаччо и Овидия он в совершенной художественной форме мастерски отобразил мир рококо, и его произведения в течение долгого времени считались образцовыми. Гравело, гражданское имя которого было Бургийнон, своими работами, выполненными в гениально-небрежной манере и с совершенным техническим умением уже нередко опережал ограниченный вкус своего времени. При всей элегантности и грации в его рисунках была известная театральность и вместе с тем он отдавал определенную дань рутине и традиции. Некоторое время Гравело работает в Лондоне, где рисует также и политические карикатуры. Трудно назвать какое-либо из его произведений главным, так как многие из них свидетельствуют о наличии высочайшего мастерства, будь то иллюстрации к «Декамерону» Боккаччо 1757 г. или «Новой Элоизе» (Nouvelle Héloise) Руссо, сочинениям Расина, Вольтера и многим другим.

Наряду с Гравело ведущими мастерами своего времени были Шарль Никола Кошен (1735—1760), Пьер Филипп Шофар (1730—1809), Жан Мишель Моро младший (1741—1818), Шарль Эйзен (1720—1778) и Пьер Клеман Марилье (1740—1808). Каждый из них имел свои особенности, но все они не выходили за рамки своего времени.

Кошен-сын и Шофар были мастерами декоративного украшения книги, и оба выступали в печати с работами по искусству. Кошен умел мастерски изображать торжества, проводимые при дворе, и в связи с этим вскоре сделал карьеру. Но после поездки в Италию,




*Жан Лафонтен. Басни. Париж: 1762.*
*Иллюстрация. Гравюра на меди.*

во время которой увидел раскопки Геркуланума, он стал считать эталоном греческое искусство и начал выступать против характерного для своего времени стремления к украшательству. В этом ду-

хе он иллюстрировал Боккаччо, Тассо, Ариосто, Гомера. Можно считать, что он первым проложил дорогу классицизму. У Шарля Эйзена за характерной для рококо легкостью и элегантностью чувствуются сила и «приземленность», которые отвечают его фламандской сущности. Из его многочисленных работ следует отметить, в первую очередь, иллюстрации к Лафонтену (1726) и гравюры на меди к сочинениями Дора (1770).

Позднее рококо с его умелой, традиционной и при этом отмеченной высоким вкусом манерой, представлено Пьером Клеманом Марилье, одним из наиболее продуктивно работавших мастеров. Лучше всего ему удавались рисунки виньеток. Жан Мишель Моро младший, напротив, был ярко выраженным мастером переходного периода. В его творчестве переплетаются черты рококо и классицизма. Первоначально он находился еще под влиянием старого времени, затем вдохновился идеями революции и, наконец, снова перешел на сторону короля. Соответственно менялся и стиль. Среди его многочисленных произведений выделяются гравюры к «Сборнику песен» (Choix de Chansons, 1773) Жана Бенжамена де ля Бордэ, к альбому костюмов Сигизмунда Фройденбергера (1777), иллюстрации к сочинениям Мольера (1773) и Вольтера, выпущенным Бомарше (1784—1789). В 1792 г. был издан «Альманах революции» с его рисунками на темы новой истории, а в 1799 г. он иллюстрирует в стиле ампир произведения Саломона Гесснера.

Великая французская буржуазная революция и события последующих лет привели к изменению стиля и содержания рисунков. Если революция в свое время сама была темой для художников, то классицизм с его ориентацией на античность снова принес с собой мифологически-историческую тематику. Иллюстрации стали сухими и невыразительными, техника — менее виртуозной, утонченной и эффектной. Гравированная на меди иллюстрация приходит в упадок. Мастером чисто классицистического направления был Пьер-Поль Прудон. Он иллюстрирует «Дафния и Хлою» (Daphnis et Chloé) Лонгуса, «Новую Элоизу» (Nouvelle Héloise) Руссо и роскошное издание «Поль и Виргиния» (Paul et Virginie) Бернардена де Сен-Пьера.

ГРАВИРОВАННАЯ НА МЕДИ ИЛЛЮСТРАЦИЯ ЗА ПРЕДЕЛАМИ ФРАНЦИИ В XVIII В. Достижения французского искусства иллюстрации в XVIII в. намного превосходили все, что было достигнуто в этой области в других странах. Подобно тому, как повсеместно копировался стиль жизни французов, широкое распространение получила и французская иллюстрация, гравированная на меди. В Германии, правда, работали талантливые мастера, но за исключением немногих собирателей, здесь не ценили искусство книги так, как во Франции, и ограниченные средства энтузиастов не обеспечивали такой щедрой помощи этому искусству, которую могло позволить себе парижское дворянство. Немецкая книжная иллюстрация не достигла технической изощренности и уровня художественного

мастерства французской иллюстрации и в целом осталась ремесленной и наивной.

Тем не менее именно немецкому мастеру Иоганну Георгу Вилле (1715—1807), работавшему в Париже с большим успехом, удалось создать там свою школу, а берлинец Георг Фридрих Шмидт (1712—1775) был весьма популярен в городе на Сене. С другой стороны, Германия выделяется своими иллюстрациями к научным произведениям, особенно к книгам о животных и растениях. Немецкие художники участвуют и в зарубежных изданиях этого рода. Книги о птицах, насекомых и растениях были в XVII в. столь же популярны, как и книги о путешествиях. В XVIII в. появились многочисленные публикации этого рода, которые иллюстрировались большими сериями гравюр на меди, в том числе цветными. Они нередко раскрашивались от руки, но затем их стали печатать в цвете. Достаточно вспомнить книги о бабочках и растениях Марии Сибиллы Мериан, выпущенные в начале столетия. Далее следует выделить близкие к натуре изображения насекомых Аугуста Иоганна Рёзеля фон Розенхофа в его «Развлекательном изучении насекомых» (Insekten-Belustigung, 1746—1761) и многочисленные работы Якоба Штурма из Нюрнберга, вершиной творчества которого было его участие в альбомах «Флора Германии» (Deutschlands Flora) и «Фауна Германии» (Deutschlands Fauna, 1798—1856). В Англии и Франции также выпускаются подобные красивые и дорогостоящие издания.

В немецкой гравированной на меди иллюстрации до 1750 г. сохраняется стиль барокко; затем там распространяется мода на иллюстрации в стиле рококо, но вскоре все более заметным становится влияние культа «чувства», проповедуемого Ж. Ж. Руссо, и появляются первые образцы сухого буржуазного «стиля париков». Он бытовал до XIX в. параллельно с классицизмом, который отрицал всякое украшательство и предпочитал чисто наборное оформление книги.

К мастерам немецкого рококо относится Фридрих Адам Эзер (1717—1799), работавший вначале в Дрездене и ставший впоследствии директором Академии искусств в Лейпциге. Ему особенно удавались изящные, несколько небрежные рисунки виньеток. Его работы и, прежде всего, большие рисунки для гравированных титульных листов, отличаются прихотливостью стиля рококо, наличием классицистически-аллегорических мотивов и эффектной игрой контрастов светлых и темных участков. Он иллюстрирует современных ему поэтов — Хр. Феликса Вайссе, Виланда, Уца, а также менее значительных писателей. Он создал также виньетки к одному из трудов Иоганна Иоахима Винкельмана, сторонником теории классицизма которого он являлся.

Рисунки Эзера, как, впрочем, и рисунки других немецких иллюстраторов, гравировал Готтлоб Кристиан Гейзер. Он не только повторял чужие оригиналы, но и самостоятельно перекомпоновывал рисунки других художников, делая их более выразительными. Его работы имеют много общего с иллюстрациями французских мастеров, так что его надо оценивать как одного из наиболее значитель-

ных художников книги своего времени не только по количеству работ. Вместе с Якобом Вильгельмом Мехау он создал работы, которые относятся к лучшим образцам немецкого искусства иллюстрации.

Прусский король Фридрих II был, как известно, любителем французской культуры. В области книжного искусства, особенно заказывая иллюстрации к собственным книгам, он ориентировался на французское рококо. В 1745 г. он пригласил в Берлин Георга Фридриха Шмидта, завоевавшего к тому времени широкую известность в Париже. Хотя этот художник умел работать в духе французских иллюстраторов, как того и хотелось королю, но все же более тяготел к Рембрандту. По заказам короля работал также и Иоганн Вильгельм Мейль (1732—1805). Он иллюстрировал произведения широкого круга своих современников, в том числе Лессинга, Клейста, Рамлера и Гёте. Его виньетки, которые в известной степени имеют уже классицистический и реалистический характер, относятся к лучшим немецким работам этого жанра. Наиболее значительным немецким иллюстратором уходящего рококо был Даниэль Николай Ходовецкий (1726—1801). Он не следовал моде и имел свой чрезвычайно характерный стиль. Его темой было современное ему буржуазное общество, жизнь которого он любовно изображал в мельчайших подробностях, иногда придавая своим героям карикатурные черты. Его карьера иллюстратора началась поздно. Известность ему принесла серия рисунков к «Минне фон Барнхельм» (Minna von Barnhelm) Г. Э. Лессинга, опубликованных в «Генеалогическом календаре 1770 г.». Вскоре он оказался настолько загружен заказами, что не смог один выполнить их. В результате художественный уровень его работ был далеко не одинаков. Он гравировал в основном иллюстрации малого формата для календарей и альманахов, а также для литературных произведений, например, к «Вертеру» Гёте и к «Физиономическим фрагментам» (Physiognomische Fragmente) Лаватера.

В стиле Ходовецкого, но уже приближаясь по духу к XIX в., работал Вильгельм Юри. Иоганн Генрих Рамберг придерживался буржуазно-национального направления, характерного для Ходовецкого в выборе темы и мотива. Однако в его стилистике угадывались самые различные влияния. Братья Россмеслеры, в первую очередь, Иоганн Аугуст, ориентировались на Ходовецкого и работали в стиле классицизма и ампира.

В южной Германии в начале столетия существовали нюрнбергская и аугсбургская школы гравирования на меди, придерживавшиеся стиля барокко. Во второй половине столетия Эгидий Ферхельст из Мангейма внес новую струю в искусство гравюры на меди. Он создавал свои иллюстрации в духе французских мастеров, но в основном использовал чужие оригиналы. Наиболее значительным иллюстратором в Мюнхене был Иоганн Михаэль Меттенлайтер, которого порой ставили на одну ступень с Ходовецким. И для него были характерны буржуазные и национальные черты.

В других странах Европы французское влияние часто было

еще более сильным, чем в Германии. Французские художники выполняли заказы зарубежных издателей, или же художники других стран проходили обучение во французских школах. В Голландии свою школу имел переселившийся в Амстердам Бернар Пикар; не было ни одного голландского иллюстратора, который бы не копировал французов, но чаще всего эти иллюстраторы оставались на ремесленном уровне.

В Англии французское влияние также было сильным, тем более, что Г. Ф. Гравело несколько лет работал в Лондоне. В целом, однако, иллюстрированная книга в Англии не пользовалась таким успехом, как во Франции. Подобно Германии, здесь в первой половине столетия предпочитали стиль барокко. Период рококо был коротким, очень быстро стал утверждаться классицизм. К наиболее продуктивным и блестящим художникам этого времени относится Томас Стотгард (1755—1834). С 1770 г. наметился поворот к классицизму, что было связано с творчеством поселившегося в Лондоне итальянца Франческо Бартолоцци. Не был подвержен французскому влиянию Вильям Хогарт (1697—1764), следуя своей критической манере, он и в области книжной иллюстрации создал ряд выдающихся работ.

В Швейцарии творил Саломон Гесснер (1730—1788), художник, который, несмотря на французское влияние, сумел придать своим иллюстрациям национальное своеобразие. В его работах мотивы рококо проникнуты свежестью ощущений, основанных на близости к природе. Он писал идиллические стихи и иллюстрировал свои произведения в полном соответствии с текстом. И в его работах наряду с чертами рококо встречаются признаки классицизма. Свои собственные произведения он издавал многократно в различном оформлении. Наряду с этим он гравировал иллюстрации для произведений других современных ему поэтов.

Среди работ швейцарских художников следует, пожалуй, выделить исполненные в 1780—1781 г. иллюстрации Сигизмунда Фройденбергера и Бальтазара Антона Дункера к «Гептамерону» Маргариты Наваррской. Иоганн Рудольф Шелленберг, которого Гесснер побудил обратиться к иллюстрированию книг, стал одним из лучших художников Швейцарии. Вместе с Ходовецким он иллюстрировал «Физиономические фрагменты» (Physiognomische Fragmente) Лаватера, создавал иллюстрации к другим книгам, в том числе рисунки к «Пляске смерти». В его творчестве влияние рококо уже полностью преодолено.

В Италии гравюры на меди в основном использовались для репродуцирования произведений живописи; в области книжной иллюстрации здесь не было мастеров европейского масштаба. До тех пор пока Бодони не ввел классицистическое, чисто наборное оформление книги, здесь практиковалось изготовление роскошных изданий в духе барокко, и иллюстраторы следовали французскому стилю. В Италии работало много незначительных, как правило, граверов. Типичным представителем их был Франческо Цукки (1692—1764), братья Скиавонетти, Джиованни Лапи (около 1710—

1772), Пьетро Антонио Мартини (1729—1800) и Пьетро Антонио Новелли. Центром книжного искусства этого времени была Венеция. Здесь творило большое число граверов, в том числе и художники из других стран. Наиболее значительные книги, иллюстрированные гравюрами на меди, были выпущены типографиями Альбрицци и Антонио Уатта. Типография Альбрицци издала «Освобожденный Иерусалим» (Gerusalemme liberata) Т. Тассо (1745), а типография Уатта — сочинения Данте (1757), «Неистовый Роланд» (1772—1773) с 1900 виньетками и собрание сочинений Гольдони в 44 томах с 400 гравюрами. Особое положение занимали в Риме отец и сын Пиранези. Отец, Джованни Баттиста Пиранези (1720—1778), начав с гравирования пейзажей, стал одним из наиболее известных мастеров архитектурной гравюры. Особенно много он сделал в области изображения античных памятников архитектуры. Свои листы он собирал в альбомы, содержавшие также археологические трактаты. В стилистике произведений Пиранези ясно виден переход от барокко к классицизму. В 1761 г. он стал издавать книги в собственном издательстве, которое в 1778 г. перешло к его сыну Франческо (1756—1810). Последний включил в издательскую программу также альбомы репродукций памятников античного искусства — произведения живописи, скульптуры и т. д. Революционные события заставили Франческо Пиранези и его брата Пьетро бежать из Рима в Париж. При этом они попали в плен к англичанам. В результате вмешательства Наполеона братья были освобождены, но потеряли все свои гравированные пластины. Фирма «Дидо» отпечатала с этих пластин новый тираж гравюр, затем пластины попали в Папскую гравюрную мастерскую и оттуда уже в 1870 г. были возвращены итальянскому государству.

[В России в начале XVIII в. гравированная на меди иллюстрация носит преимущественно прикладной характер — это чертежи, схемы, изображения растений и животных, пейзажи. По приглашению Петра I в Москву приезжает голландский мастер Адриан Схонебек (1661—1705), в мастерской которого научились граверному делу русские мастера. Наиболее талантливым среди них был А. Ф. Зубов (1682—ок. 1744). В дальнейшем прикладная иллюстрация неизбежно сопровождает издания открывшейся в 1725 г. Академии наук. Для иллюстрирования этих изданий в 1726 г. был приглашен из Германии Оттомар Эллигер (1666—1735). Год спустя в Петербург приехал другой немецкий художник — Христиан-Альберт Вортман (1692—1760). Под их руководством были подготовлены парадные, обильно иллюстрированные издания и среди них «Описание коронации... императрицы... Анны Иоанновны» (М., 1730). Одним из лучших русских граверов XVIII в. был И. А. Соколов (1717—1757), работавший как в области книжной, так и портретной графики. Он активно участвовал в создании альбома «Палаты Санктпетербургской Академии наук, Библиотеки и Кунсткамеры» (1741), иллюстрировал книги М. В. Ломоносова. Во второй половине века в области гравированной на меди иллюстрации

успешно работали Е. П. Чемесов (1737—1765), Г. И. Скородумов (1755—1792), А. Г. Ухтомский (1770—1852). Новые гравюрные техники — акватинту и лавис — пропагандировал Н. А. Львов (1751—1808).]

## НОВЫЕ СПОСОБЫ ВОСПРОИЗВЕДЕНИЯ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

В XIX в. были созданы новые способы воспроизведения иллюстраций — торцовая гравюра на дереве и литография. Решительный поворот в использовании репродукционной техники для книжной иллюстрации произошел в связи с изобретением в середине столетия фотомеханического способа изготовления печатных форм.

ТОРЦОВАЯ ГРАВЮРА. В XVII и XVIII вв. ксилография как вид книжной графики играла подчиненную роль. Она использовалась для изготовления рамок и виньеток и редко — для изготовления иллюстраций. Во Франции в XVIII в. традиционная ксилография поддерживалась усилиями Жана Папильона (1661—1723) и, в основном, его сына Жана Мишеля Папильона (1698—1776), которые сотрудничали с Б.-Н. Лесюёром. Но они больше работали в области набивки тканей и печати обоев, чем в книжном производстве.

Возрождение обрезной гравюры в Германии связано с именем Иоганна Георга Унгера (1715—1788), который был печатником, а с 1757 г. работал в Берлине гравером по дереву. Он вернул ксилографии ее художественное значение и вновь открыл ее для книжной иллюстрации. Его сын, известный берлинский печатник, издатель и шрифтовик Иоганн Фридрих Унгер (1753—1804) способствовал развитию искусства ксилографии не только как выдающийся художник книги, но и как теоретик — с 1800 г. он преподавал этот предмет в Берлинской Академии искусств и механических наук. Немецкое искусство ксилографии достигло расцвета в первой половине XIX в. в творчестве Фридриха Вильгельма Губитца (1786—1870) и Фридриха Людвига Унцельманна. Они создали многочисленные иллюстрации, примером которых могут служить гравюры Губитца для «Немецкого народного календаря» (Der Deutsche Volkskalender) и для «Песни о Нибелунгах» (Nibelungenlied, 1840) и гравюры Унцельманна по рисункам Адольфа Менцеля.

Новый способ ксилографии, торцовая гравюра, был изобретен в Англии Томасом Бьюиком (1753—1828). Будучи учеником гравера он очень рано обратил на себя внимание и стал получать заказы на изготовление иллюстраций. Начиная с семидесятых годов, Бьюик использовал не продольный, а торцовый распил дерева. Работал он не обычным резцом, а грабштихелем, который применялся граверами на меди. Таким путем можно резать белую линию по черному фону; твердый материал позволял гравировать тончайшие штрихи, подобно тому, как это делалось в гравюрах на меди.

[Первоначально, гравируя по торцу, Бьюик был ограничен размерами среза; позднее он научился подбирать отдельные куски дерева и склеивать из них большие доски. В 1790 г. в Ньюкасле выходит в свет «Общая история четвероногих» (General History of Quadrupeds), написанная самим Бьюиком и проиллюстрированная им в новой технике. Книга сделала имя гравера знаменитым. Непритязательные очерки о животных, а еще более — превосходные гравюры способствовали популярности издания: до 1820 г. книга выдержала 7 изданий. Успех был закреплен новым трудом Т. Бьюика — двухтомной «Историей птиц» (History of Birds, 1797—1804).

Томас Бьюик жил долго и вместе со своим братом Джоном, сыном и многочисленными учениками проиллюстрировал массу книг. Наиболее известны его иллюстрации к «Робину Гуду» (1805), к собранию поэтических произведений Роберта Бернса (1808), к басням Эзопа (1818).]

Торцовая гравюра обеспечивала возможность передавать новые эффекты, в связи с чем ее стали называть тоновой. В XIX в. она стала одним из наиболее распространенных способов книжной иллюстрации и в качестве такового используется и до настоящего времени.

В современном искусстве гравюры на дереве используется еще и другая техника, при которой изобразительный эффект основывается не на линии, а на плоскости. Здесь оперируют большими контрастирующими черными и белыми участками, что открывает перед художником новые изобразительные возможности. Часто в современной гравюре на дереве в одной доске смешивают разные техники.

ЛИТОГРАФИЯ. В последнее десятилетие XVIII в. Алоиз Зенефельдер (1771—1834) изобрел в Мюнхене способ печатания с каменной формы, литографию, новую технику графики и одновременно новый технический способ репродуцирования, который стал использоваться и для изготовления книжных иллюстраций. В то же время это был совершенно новый способ печати. Способ был назван плоской печатью, так как печатающие элементы литографской формы не углублены и не подняты по отношению к пробельным, а находятся с ними в одной плоскости. С 1796 г. Зенефельдер искал дешевый способ размножения нот и своих сочинений. Он всячески экспериментировал с плитами известняка, изготовлял каменную форму высокой печати травлением, экспериментировал в области переноса изображения с бумаги на камень и анастатической печати и лишь в 1797 г. разработал, наконец, технологию литографского процесса. Этот способ основывается на принципе взаимного отталкивания жира и воды. На плите золенхофского или кельгеймеровского известняка изображение рисуется жирным мелом или чернилами; если после этого увлажнить камень, то жидкость ляжет на всю поверхность, за исключением участков,

где имеются зажиренные линии рисунка. Здесь вода будет отталкиваться. Если на увлажненный камень накатать жирную краску, то она ляжет лишь на линии рисунка, в то время как увлажненные участки краску не примут. Нанесенный на рисунок красочный слой можно перенести на бумажный лист, а значит — отпечатать на нем изображение. Для реализации своего способа Зенефельдер сконструировал несколько моделей специальных печатных станков. Интересно, что он сразу предпринял попытки распространить различные способы литографской печати и описал их в своей книге «Полный учебник литографии» (Vollständiges Lehrbuch der Steindruckerei), изданной в 1818 г. Здесь были описаны: рисование пером на камне, при котором рисунок наносится стальным пером и специальными литографскими чернилами, а в остальном камень обрабатывается химикалиями по описанной выше технологии; гравирование на камне и травление камня, при котором подобно тому, как это делается при гравировании на меди и в офорте, на поверхности камня процарапываются и протравляются кислотой линии рисунка, в результате чего получается, собственно, форма не плоской, а глубокой печати; меловая манера, при которой камень зернится песком, что позволяет получить штрихи и плоскости, напоминающие рисунок мелом; выскребание по асфальту, при котором зерненый и покрытый слоем туши и асфальта камень обрабатывается шабером, иглой или кислотой. Возможна многокрасочная литографская печать (хромолитография). При этом трудоемком способе для каждого цвета изготавливается отдельная форма, причем часто изготавливается до десяти и более камней. В хромолитографии используются зерненые камни, которые к тому же протравливаются. Краски с камней для отдельных цветов с нанесенными на них соответствующими частями общего рисунка последовательно оттискиваются на листе бумаги, в результате чего получается многокрасочное изображение. Еще Зенефельдер пытался заменить тяжелый камень более мягким материалом, например металлом. В настоящее время для этой цели используют цинковые пластины.

Литография вначале использовалась для печатания нот и карт, как техника станковой графики она не применялась. Зенефельдер, в частности, с 1799 г. сотрудничал с музыкальным издательством «Андрэ», основал в Лондоне филиал фирмы и получил английский патент на способ литографской печати. Вскоре он переселился в Вену и получил там в 1803 г. австрийский патент. Вернувшись в Мюнхен, он открыл там мастерскую литографской печати и в 1809 г. был назначен инспектором картографического предприятия, основанного правительством Баварии. Здесь он проработал до своей смерти (1834).

Способ плоской печати, или литографии, лег в основу современного способа офсетной печати. В офсете цинковая формная пластина, как и литографский камень, воспринимает отдельными участками воду или краску; сформированный таким образом красочный слой переносится на резиновое полотнище. Химический

смысл процесса здесь тот же, что и в литографии. С резинового полотна изображение переносится на бумагу или другую воспринимающую поверхность. Этот косвенный способ печати пригоден для специальных целей, например для печати на грубых сортах бумаги, на жести и т. п. Для печати на жести его стали использовать с 1879 г. Резиновое полотно применил впервые в 1904 г. американец В. Рубель. Только после первой мировой войны этот способ печати нашел широкое применение, и в настоящее время он широко используется при печатании дешевых илллюстрированных изданий, выпускаемых большими тиражами.

ФОТОМЕХАНИЧЕСКИЕ СПОСОБЫ. Новые технические возможности в области печатания иллюстраций высоким, глубоким и офсетным способом открылись в результате изобретения фотографии и использования ее в полиграфии.

[Фотография — искусство получать с помощью химического действия света стойкие изображения предметов и явлений реально существующей жизни. Современное понимание этого термина подразумевает комплекс изобретений, сделанных на протяжении нескольких столетий. Однако чаще всего изобретателями фотографии называют Нисефора Ньепса (1765—1833) и Луи Жака Манде Дагера (1787—1851), впервые получивших устойчивые и достаточно ясные изображения на светочувствительных поверхностях. Первый фотографический способ, нашедший широкое применение, получил название дагеротипии. Использованию этого способа в книгопечатании предшествовало изобретение гальванотехники — электролитического метода нанесения металлических покрытий и воспроизведения в металле копий рельефных поверхностей. Гальванотехнику изобрел в 1836 г. русский академик Борис Семенович Якоби (1801—1874). Он же впервые предложил изготовлять электролитические копии дагеротипов. Гальванопластика и дагеротипия были положены в основу многочисленных полиграфических репродукционных процессов, таких, например, как гальванография, изобретение которой связывают с именем профессора Мюнхенского университета Ф. фон Кобелля. Гальванотехника была использована в полиграфии и для увеличения тиражеустойчивости печатных форм, а также для изготовления стереотипных копий оригинальных форм. Первые типографские гальвано были изготовлены в 1839 г. в петербургской Экспедиции заготовления государственных бумаг. Позднее Е. И. Клейн изобрел здесь электролитический способ железнения печатных форм.

В марте 1850 г. француз Ф. Жилло получил патент на способ изготовления формы высокой печати, называвшийся первоначально жиллотажем, а затем — цинкографией. Сущность способа состояла в переводе изображения с литографского камня на цинковую пластину и последующем травлении пластины азотной кислотой. Георгий Николаевич Скамони (1835—1907), родившийся в Герма-

нии, но большую часть жизни проведший в России, упростил способ, применив непосредственный фотографический перевод на цинк. Так появилась фотоцинкография.]

Этот способ служит для репродуцирования оригиналов, состоящих из равномерно окрашенных плашек, штрихов и точек, то есть таких, в которых нет градации тонов. С оригинала изготовляют негатив, который копируется на цинковую пластину, покрытую светочувствительным слоем. Печатающие элементы защищаются от воздействия кислоты, после чего пластина подвергается травлению, а крупные пробельные участки механическим путем углубляются. В результате получается печатная форма, у которой печатающие элементы возвышены, а пробельные — углублены.

Для воспроизведения фотомеханическим путем полутоновых изображений используют метод автотипии. Он был изобретен в 1881 г. Георгом Мейзенбахом и основывается на принципе разложения оригинала на точки различного диаметра с помощью растра. Растр представляет собой стеклянную пластину, на которой выгравирована сетка из параллельных линий, расположенных с частотой от 20 до 80 линий на сантиметр. Вторая пластина, обработанная аналогичным образом, наклеивается на первую так, что их линии пересекаются под прямым углом. При съемке оригинала этот растр устанавливают перед негативом. При экспонировании он разбивает оригинал на точки, которые в зависимости от тональности соответствующего участка засвечиваются более или менее сильно. Полученный таким путем растровый негатив переносят на светочувствительный слой, покрывающий цинковую или медную пластину. Растровые точки химически задубливаются, в результате чего при обработке кислотой они поддаются травлению в различной степени — в зависимости от того, как сильно они были засвечены. Темные участки изображения передаются точками большего, светлые — точками меньшего диаметра. Получается форма высокой печати, которая дает изображение, составленное из светлых и темных участков; тональность последних зависит от плотности растровых точек.

Способ автотипии используют и в многокрасочной печати. Способ трехкрасочной автотипии разрабатывали различные изобретатели. Теорию английского физика Кларка Максвелла решил экспериментально проверить француз Луи Дюко дю Орон. Завершил эти эксперименты немец Эрнст Фогель в 1892 г. в Америке. В основу принципа трехкрасочной печати было положено наблюдение, что все существующие цвета составлены из трех основных цветов — желтого, красного и синего. Поэтому цветной оригинал при растровой съемке делят на эти три основных цвета. Для этого при изготовлении каждой из трех формных пластин способом автотипии применяют тот светофильтр, который пропускает только нужный цвет, а остальные задерживает. При этом растр каждый раз поворачивают на определенный угол для того, чтобы соответствующие точки всех цветоделенных изображений при репродукции

на форме располагались бы вместе. Формные пластины, накатанные каждая краской одного из основных цветов, последовательно отпечатываются, в результате чего воспроизводится цветное оригинальное изображение. Чтобы усилить глубину оттенков тонов, применяют дополнительно четвертую — накатанную черной краской — пластину. При рассматривании в лупу можно распознать многокрасочную автотипию по тесно расположенным рядом точкам цветоделенных растровых изображений.

Фотомеханические способы применяются и в глубокой печати. Один из них — гелиогравюра — основан на использовании хромо-желатинового слоя, впервые примененного в середине XIX в. англичанином Фоксом Тальботом (1800—1877), и медной формной пластины, зерненой по методу акватинта с помощью асфальтовой пыли. Первым сумел практически применить способ гелиогравюры в 1878 г. чешский художник Карел Клич (1841—1926). Хромо-желатиновый слой, несущий изображение, он переводил на зерненую медную пластину. Изображение воспроизводится в желатиновом слое в виде рельефа — на темных участках слой тоньше, на светлых — толще. Пластина подвергается многократному травлению. Медь на темных участках травится быстрее, а значит и глубже, чем на светлых. Чем глубже протравлен участок формы, тем больше краски он получает и тем более темный тон он дает при печати. Так получают различную градацию тонов печатаемого изображения.

Так как гелиогравюра может быть отпечатана лишь с помощью ручного станка, предпринимались попытки приспособить печатную машину для нужд глубокой печати. Техническая проблема, которую необходимо было при этом решить, заключалась в том, что нужно было найти возможность механическим путем очищать поверхность накатанной краской формы так, чтобы краска оставалась в углублениях. Для этого стали использовать ракель, гибкую стальную пластину, которая проводилась по поверхности формы. Для ракельной машинной глубокой печати, зерненая пластина не годилась, так как ракель мог безупречно обрабатывать лишь гладкую, ровную поверхность. Для получения формы с такой поверхностью на желатин вместе с изображением копируют растровый негатив. В результате здесь, в противоположность автотипии, линии получаются светлыми, а «точки» — черными. При травлении и при печатании сетка из светлых линий разбивает изображение на равные квадраты, которые на форме имеют разную глубину, в результате чего они отдают при печати разное количество краски. В отличие от автотипии, при которой растровые точки имеют одинаковую интенсивность тона, но различны по размеру, машинную глубокую печать узнают по «точкам», одинаковым по величине, но различным по тону.

В ходе дальнейшего развития глубокой печати было усовершенствовано воспроизведение иллюстраций и разработан способ многокрасочной печати, а также обеспечена возможность печатания за один прогон иллюстраций и текста.

В области плоской печати наиболее качественным способом фотомеханического репродуцирования является фототипия. Она обеспечивает возможность наиболее верного воспроизведения оригинала по рисунку, тону и цвету и используется в настоящее время в основном для изготовления высокоточных иллюстраций научных изданий и факсимиле.

После предварительных опытов практически применимую технологию фототипии разработали Йозеф Альберт из Мюнхена и чешский фототехник Якуб Гусник. В конце шестидесятых годов были получены первые оттиски. Они копировали негатив на толстую стеклянную пластину, покрытую слоем хромированного желатина. В процессе экспонирования отдельные участки задубливались, то есть в соответствии с тональностью изображения они становились более или менее твердыми и стойкими по отношению к воздействию жидкости. При обработке слоя химическим раствором все незасвеченные участки взбухают и при окрашивании пластины отталкивают краску, в то время как изображение, воспроизведенное на желатиновом слое в виде рельефа, в зависимости от глубины участка принимает большее или меньшее количество краски. В процессе печати пластина всегда должна быть увлажнена. Фототипная форма выдерживает ограниченное количество оттисков (1000—1500 экземпляров), и сам процесс печатания происходит очень медленно. Оттиск фототипии узнают по корешковому зерну. Используя принципы цветоделения, можно применить фототипию и для цветного репродуцирования.

ТРАФАРЕТНАЯ ПЕЧАТЬ. В последнее время стал применяться новый способ иллюстрационной печати — трафаретная печать, или сериография, в основе которой лежит давно используемая в Японии и Европе технология. Трафаретная печать существенно отличается от так называемых «классических» способов печати — высокого, глубокого и плоского. В связи с этим ее следует рассматривать как четвертый способ печати. В качестве печатной формы используют натянутую на раму сетчатую ткань, ячейки которой должны быть достаточно велики, чтобы пропускать краску. Ячейки на пробельных участках закрывают «маской», специальным лаком или чем-либо подобным. Оригинал можно переносить на трафарет с помощью шаблона или каким-либо образом рисовать на сетке, но можно использовать и фотомеханический перенос. На печатающих участках формы краска продавливается через сетку ракелем и таким образом наносится на запечатываемый материал. Трафаретная печать может производиться машинами; она применяется как для различных промышленных целей, так и для воспроизведения плакатов, в качестве техники станковой графики и для изготовления книжных иллюстраций. Она годится в основном для печатания малыми тиражами. На оттиске трафаретную печать различают по толстому красочному слою и следам сетчатой структуры ткани.

# ИЛЛЮСТРАТОРЫ XIX И XX СТОЛЕТИЙ

ОБЩИЕ СВЕДЕНИЯ. В начале XIX столетия закончилась эра иллюстраций, выполненных способом гравюры на меди. Новое поколение, воспитанное на традициях классицизма, имеющее пристрастие к романтизму и все более склоняющееся к бидермейеру, не могло создать ничего равного тому, что дал XVIII в. по технике, художественной выразительности и часто даже просто по грамотности рисунка. Сюжет излишне идеализирован, иллюстрацию характеризует сухой и неумелый рисунок и сентиментальность. В жанровых сценах она отражает ограниченный мирок немецкого бюргера этого времени. Наряду с гравюрой на меди, офортом и гравюрой на стали применяются обрезная и торцовая гравюра на дереве и литография. Общий упадок искусства отразился и на книжной иллюстрации. Выделяются некоторые художники, весьма различные по своим индивидуальным творческим особенностям, которые определяли уровень и характер искусства иллюстрации этого времени. К собственно книжной иллюстрации присоединяется известная традиция создавать на тему литературного материала серии рисунков, не привязанных достаточно близко к какому-либо тексту или книге. В книжках карманного формата и малоформатных альманахах применяются особенно широко гравюры на меди, на стали и на дереве, многие мастера XIX столетия участвовали в иллюстрировании таких изданий.

ГЕРМАНСКИЕ ИЛЛЮСТРАТОРЫ XIX в. Поколение иллюстраторов, появившееся к этому времени в Германии, оказалось на перепутьи между классицизмом и романтизмом. Для их творчества были характерны сложно скомпанованные героически-монументальные сцены, далекие, однако, от действительной жизни и не отмеченные индивидуальностью автора. В этих работах чувствуется значительное влияние классицистического контурного стиля, который в 1795 г. на выставке в Риме пропагандировал Якоб Асмус Карстенс (1754—1798), последователь англичанина Джона Флаксмана (1755—1826). Рисунок, лишенный тонов и использующий только контур, следовал античным традициям, и работы Карстенса имели большой успех. В этом стиле Моритц Ретцш иллюстрировал стихотворения Ф. Шиллера и «Фауста» И. В. Гёте. Его иллюстрации заслужили одобрение поэта, хотя сегодня мы вряд ли примем эти наполненные бестелесными призраками сцены. Бонавентура Дженелли (1798—1868) работал в том же стиле до середины столетия, но его произведения были более содержательны и выразительны, чем рисунки Ретцша. Отталкиваясь от сочинений Гомера и Данте, он создал множество серий рисунков, в которых рассказывается о жизни вымышленных персонажей. Эти темы и подобные серии были в то время весьма популярны. Иллюстрации Петера фон Корнелиуса (1783—1867) к «Фаусту» И. В. Гёте и к эпосу о Нибелунгах были более близки к романтическому направлению, но в целом еще подражают античным образцам. Его иллю-

страции к В. Шекспиру остались незавершенными. В творчестве Корнелиуса чувствуется влияние А. Дюрера. Своими рисунками к «Записной книжке сказаний и легенд» (Taschenbuch der Sagen und Legenden), изданной в 1812 и 1817 г., он положил начало старонемецкому направлению в романтизме. По мотивам фресок Юлиус Шнорр фон Карольсфельд (1794—1872) совместно с Ойгеном Нойрейтером создал иллюстрации к «Беде Нибелунгов» (Der Nibelungen Not, 1843). Нойрейтеру особенно удавались рисунки орнаментальных книжных украшений. Наряду с иллюстрациями к «Фаусту» и к стихотворениям Ф. Шиллера Юлиус Шнорр фон Карольсфельд рисовал иллюстрации к Библии. Широкую известность принесли художнику рисунки к так называемой «Иллюстрированной Библии Котта» (Cottaschen Bilderbibel, 1850). В период с 1853 по 1860 г. он выпустил объемистый труд Библия в рисунках (Die Bibel in Bildern). В 1867 г. он снова вернулся к теме Нибелунгов.

Религиозную иллюстрацию, выполненную в духе романтизма, культивировали Фридрих Овербек (1789—1869) и Йозеф фон Фюрих, относящиеся к кругу назарейцев. Они работали в характерной для этой художественной группировки академической, следовавшей итальянскому Возрождению, несколько обезличенной манере.

Самым значительным современником этих художников был Альфред Ретель (1816—1859), который во многом шел своим путем. Он все еще придерживался контурного стиля и в тяготении к монументальной композиции, выражал в своем творчестве идеи романтизма. Но его искусство, целиком ориентирующееся на ксилографию, уже вполне реалистично; его высокое художественное умение способно реализовать любую избранную форму и полностью выразить конечную идею. В 1840 г. Ретель выполнил иллюстрации к одному из изданий Нибелунгов, затем создал рисунки к «Переходу Ганнибала через Альпы» (Zug Hannibals über die Alpen) и в 1848 г. выпустил свою знаменитую серию рисунков «Пляска смерти». В 1859 г. он психически заболел и умер.

Другое, более умеренное направление немецкой романтической книжной иллюстрации, представляли художники, которые героической монументальности и позе предпочитали задушевность, сказочность, описание подробностей и изображение повседневного. Так, работавший в Мюнхене художник Мориц фон Швинд (1804—1871) с большой теплотой изображал мир сказок. Его искусство в значительной степени описательно; он создавал серии рисунков, в которых каждый отдельный сюжет являлся частью одного рассказа. Эти циклы в 1850 г. стали издаваться «Ксилографическим заведением Брауна и Шнайдера» под названием «Мюнхенские картинки» (Münchner Bilderbogen). Листы с картинками содержали целые рассказы развлекательного характера, а также познавательный материал для неграмотных и особенно для детей. Они появились в XVIII в. и часто были выполнены в грубой манере старых гравюр на дереве. Их предшественниками были однолистки или

пропагандистские листовки. Швинд создал настенные панно в виде серий рисунков на темы сказок, таких, как «Золушка», «Семь воронов» и «Прекрасная Мелузина». К его лучшим произведениям относятся иллюстрации к «Истории о красавице Лау» (Historie von der schönen Lau) Эдуарда Мёрике.

Наиболее плодовитым немецким иллюстратором периода романтизма и бидермейера был дрезденский художник Людвиг Адриан Рихтер (1803—1884), превосходно выражавший в своих работах национальный характер. В многочисленных книжных иллюстрациях, альбомах и сборниках он описывает современную ему деревенскую жизнь и жизнь мелкого бюргерства, романтически поэтизируя ее. Его работам свойственна известная наивность; он предпочитает любовно изображать все скромное и не бросающееся в глаза. Сильный поэтический дар делает его задушевным иллюстратором сказок, он умеет даже христиански-религиозные чувства выражать в национально-народном духе. С особым талантом изображал Рихтер детей и мир ребенка. Но в том, что составляло его силу, была заложена ограниченность творческих возможностей как его, так и всего этого направления, идеализирующего жизнь и ее проблемы.

Для Теодора Хоземанна (1807—1875), который также был художником романтически-бидермейерского направления, характерно уже другое. Он — бытописатель берлинского общества и мелкобуржуазно-бидермейерской прослойки населения большого города. Его многочисленные, по сути своей юмористические или гротескные работы имеют общественно-критический характер. Он выполнил большое число иллюстраций к книжкам для детей. Детской книге в это время вообще уделяется повышенное внимание. В этой области проявил себя Франц фон Покки из Мюнхена. Его манере рисунка, которая иногда кажется несколько примитивной, также свойственны юмористически-карикатурные, пожалуй даже критические черты. Северогерманский художник Отто Спектер следовал более манере Рихтера и также посвятил себя иллюстрированию детской литературы. В это время образ придуманного франкфуртским врачом Генрихом Гоффманом популярного и поныне «Петера-растрепы» (Struwwelpeter) [1] принес немецкой детской книге первый всемирный успех; она стала ярко выраженной книжкой в картинках.

Кроме детских книг иллюстрация в это время бытует и во всевозможных, в том числе сатирических журналах. По английскому образцу в тридцатые годы XIX в. в Лейпциге стали издаваться так называемые «Грошовые журналы» (Pfennigmagazine). В 1843 г. издательство И. Вебера выпустило первую «Иллюстрированную газету» (Illustrierte Zeitung), за которой вскоре последовали известные и долго просуществовавшие журналы для семейного чтения «Беседка» (Gartenlaube, 1853), «На суше и на море» (Über Land

---

[1] «Петер-растрепа» (Struwwelpeter) — популярная книжка назидательного характера про мальчика-грязнулю и растрепу. (*Примеч. перев.*).

und Meer, 1858) и «В домашнем кругу» (Daheim, 1864). Особую группу составляли сатирические и юмористические журналы, первыми из которых были «Летучие страницы» (Fliegende Blätter, 1844) и «Болтовня» (Kladderadatsch, 1848). Различные издатели в XIX в. стали по примеру «Мюнхенских картинок» выпускать листы с рассказами в рисунках. Следует выделить «Нойруппинские картинки» (Neuruppiner Bilderbogen) Густава Кюна. Если в этом издании художественному уровню иллюстраций не придавалось особого значения, то к работе в «Мюнхенских картинках» привлекались первые иллюстраторы того времени — Шредер, Рихтер, Покки, Спектер, Оберлендер, Швинд и, прежде всего, Вильгельм Буш (1832—1908). Последний стал выдающимся иллюстратором-юмористом, обладающим оригинальной творческой манерой. Он был не только превосходным карикатуристом, но и автором остроумных стихотворных текстов, которые и сейчас еще живут и сохраняют популярность.

Самым выдающимся иллюстратором XIX в. был Адольф Менцель (1815—1905). Выходец из бедной семьи, он был самоучкой. В основном он делал рисунки для литографии и гравюры на дереве. Острая наблюдательность и точность рисунка приближают его стиль к зарождающемуся в то время реализму. Никто не превосходил его в умении передавать мимолетное движение, настроение, материальность и характерность сцены, фигур и предметов. Менцель прославился своими произведениями на темы истории Пруссии, в первую очередь — времени Фридриха II. Он создал иллюстрации к жизнеописанию и к произведениям короля, которые должны были служить его прославлению, но в которых в то же время содержались и критические черты. Так, Менцель, например, иллюстрировал вышедшую в 1840 г. в издательстве И. Вебера «Жизнь Фридриха Великого» (Geschichte Friedrichs des Großen) Франца Куглера. В ней было 400 иллюстраций, которые основываются на точных исторических исследованиях и представляют собой мáстерские образцы гравюры на дереве. Первоначально было трудно найти подходящих граверов, но затем Менцель нашел достойных себе художников в лице Людвига Унцельманна, Эдуарда Кретцшмара и братьев Альберта и Отто Фогелей. Фридрих II, его двор и его солдаты остались и впредь главной темой Менцеля; он создал альбомы рисунков об армии и иллюстрировал одно частное издание сочинений прусского короля. Кроме того им были созданы рисунки к таким произведениям, как «Необычайная история Петера Шлемиля» (Peter Schlemihl's wundersame Geschichte) А. Шамиссо и «Разбитый кувшин» (Der zerbrochene Krug) Клейста.

Во второй половине XIX в., пока не появились первые веяния новой графики, господствовал реалистический стиль, основанный на использовании техники тоновой ксилографии. Характерная для этого стиля тенденция передавать содержание конкретных эпизодов текста средствами штрихового или тонового рисунка приводила к тому, что границы иллюстрации стирались, она становилась повествовательной и стремилась подчеркивать настроения, что часто

делало ее сентиментальной. Фотомеханические способы репродуцирования усугубляли процесс упадка, который находил выражение в издании кичливо оформленных, роскошных фолиантов. Выдающиеся художники редко обращаются к книжной иллюстрации. Так Максом Клингером (1857—1920) были созданы офорты для сказки Апулея «Амур и Психея», которая была издана в 1880 г. Теодором Штрёфером в Мюнхене и явилась для своего времени вершиной искусства оформления книги. Только новые течения в искусстве книги смогли повысить художественный уровень иллюстрации.

АНГЛИЙСКИЕ ИЛЛЮСТРАТОРЫ XIX В. В Англии на границе XVIII и XIX вв. творили два полярно отличных друг от друга художника: Вильям Блейк (1757—1827) и Джон Флаксман (1755—1826). Блейк был новатором и в области техники и в области изобразительных стилей. В своих работах он предвосхищал современные течения и стремился к тому, чтобы содержание, шрифт и иллюстрации в книге в художественном отношении составляли единое целое. Блейк публикует собственные сочинения, которые сам же и иллюстрирует. При этом текст и иллюстрации он печатает с одной медной пластины, которая травится таким образом, что печатающие элементы образуют возвышенный рельеф — как в гравюре на дереве. Оттиски раскрашиваются от руки. В своих работах он применяет своеобразную символически-галюцинативную манеру, которая соответствует мистическим идеям его стихов. Они характеризуются уже самими названиями: в 1789 г. были изданы «Песни Невинности» (Songs of Innocence) и в 1794 г. — «Песни опыта» (Songs of Experience), а между ними в 1793 г. — «Брак неба и ада» (The Marrige of Heaven and Hell) и в 1804 г. «Иерусалим» (Jerusalem).

Если Блейк отрицал классицистические идеалы своего времени, то Джон Флаксман был их убежденным сторонником. Он — выдающийся представитель того бесплотного контурного стиля, который оказал влияние прежде всего на немецких художников. Его серии иллюстраций к Гомеру, Эсхилу и Данте гравировались на меди, с 1793 г. собирались в отдельные книги и издавались без текста в Риме, Лейциге, Лондоне и Амстердаме. Они нашли многочисленных подражателей.

Но только в работах таких иллюстраторов, как Роулендсон и Крукшэнк отразился истинно английский характер. Он выражался в юморе, по-народному грубоватом, и близости к карикатуре, бичующей нравы общества. Томас Роулендсон (1756—1827) начал работать иллюстратором еще в XVIII в. Тогда он занимался гравированием на меди. Но известность ему принесла книга «Путешествие доктора Синтакса» (The Tour of Dr. Syntax, 1809), за которой последовал еще ряд томов. Центральной фигурой этих книг был доктор Синтакс — карикатурное изображение английского обывателя. Среди других его многочисленных произведений выделяется серия рисунков «Пляска смерти», в которых при всей серь-



*О. Уайльд. Саломея. Иллюстрация Обри Бердслея.*

езности темы все же видна своеобразная бурлескная манера художника. Как это было принято в то время в Англии иллюстрации этих книг раскрашивались. Джордж Крукшэнк (1792—1878) иллюстрировал большое количество книг в технике ксилографии без раскраски. Он выступал также, как карикатурист, критиковавший буржуазное общество, и создавал рисунки к произведениям немецкой литературы, например, к «Необычайной истории Петера Шлемиля» Шамиссо и к сказкам братьев Гримм. Крукшэнк работал какое-то время вместе с Уильямом Мейкписом Теккереем (1811—1863), который, будучи знаменитым писателем, сам в юмористическом стиле иллюстрировал свои книги. С едкой иронией бичует Томас Ландзир английских буржуа, изображенных им в виде обезьян в своей книге «Обезьяниада» (Monkeyana, 1827). В других иллюстрациях он тяготеет к демоническому, как например в гравюрах на дереве к «Обращению к дьяволу» (Adress to the Devil) Роберта Бернса и другим произведениям. Органом английских карикатуристов был и сейчас еще существующий юмористический журнал «Панч» (Punch). Одной из главных тем иллюстраторов английской книги было творчество Чарльза Диккенса. Среди прочих здесь нашел применение своему таланту Джон Лич, отличавшийся умением изображать жизнь простого народа и являвшийся одним из основных сотрудников журнала «Панч». Наиболее известным иллюстратором произведений Диккенса был Гэблот Найт Браун, подписывавший свои рисунки псевдонимом «Физ».

Во второй половине XIX в. появляется новый стиль, который представляет собой полную противоположность грубовато-юмористической и критической манере. Под влиянием прерафаэлитов, которые считали себя последователями предшественников Рафаэля, и выработали новый идеал красоты, книжная иллюстрация приобрела эпигонский, сентиментальный и театрализованный характер. Художники снова вернулись к религиозным сюжетам; их

искусство окружалось атмосферой торжественности. Сцены, в которых всегда присутствовал определенный пафос, компоновались из манерных, неземных, нередко слащавых фигур, красивых, но иллюзорных. Темы для рисунков черпались в сагах и легендах. Возглавлял новое движение Данте Габриель Россетти (1828—1882). К этой группе примкнул широкий круг художников книги. Влияние прерафаэлитов испытали также Вильям Моррис (1834—1896) и Уолтер Крейн (1845—1915). Они пытались восстановить в искусстве книги художественное единство шрифта украшений и иллюстраций. Крейн создавал иллюстрации к книгам для детей и к сказкам, к Шекспиру и Библии. Особое положение в этом эклектическом кругу занимал Обри Винсент Бердслей (1872—1898). Его творчество — переходная ступень к современному искусству книги. Построенная на контрасте черных и белых участков, строго линейная и декоративная выразительная манера Бердслея оказала большое влияние на европейскую графику.

ФРАНЦУЗСКИЕ ИЛЛЮСТРАТОРЫ XIX В. Литография и новые способы гравюры на дереве, а также новое направление в искусстве — романтизм, определяли и французскую книжную иллюстрацию начала XIX в. Но изобразительные формы здесь были совсем иными, чем в Германии. Здесь нет немецкой сентиментальности, стремления к ханжеской морализации. Французская иллюстрация больше склонна к карикатуре; искрящееся остроумие французов находит выражение в критике и насмешке, направленной против буржуазии, и в политической карикатуре. В целом изобразительная манера здесь более гибкая и живая, часто с уклоном в гротеск и фантастику. Наиболее характерно творчество такого мастера, как Эжен Делакруа (1798—1863) с его литографиями 1827 г. к «Фаусту» И. В. Гёте и рисунками 1834—1843 гг. к «Гамлету». Одним из главных представителей и наиболее плодовитым художником книги французского романтизма был Тони Жоанно. Среди основных его работ иллюстрации 1836—1837 гг. к многократно перепечатывавшемуся изданию «Дон Кихота». Он иллюстрировал также «Вертера» и «Фауста». Жан Франсуа Жигу (1806—1894) украсил «Жиль Блаза» А. Р. Лесажа небольшими по формату, живыми и тонкими иллюстрациями, выполненными в технике торцовой гравюры (1835). Большой успех этого издания способствовал развитию торцовой гравюры во Франции.

Коллективной работой художников романтизма является описание памятников древней французской архитектуры Тейлора «Живописное и романтическое путешествие по древней Франции» (Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France). Оно было выпущено в 20 томах издательством Дидо в 1820—1878 гг. с литографиями различных мастеров.

Еще до того как в Германии А. Менцель обратился к прусской исторической тематике, во Франции были изданы произведения о Наполеоне и его армии, иллюстрированные отцом и сыном Верне, Карлом и Орасом. Здесь уже замечен поворот к реализму. Своеоб-



*И. В. Гёте. Фауст. Париж, 1827. Литография Эжена Делакруа.*

разным приемом пользовался в своих карикатурах на буржуазное общество Игнас Изидор Гранвиль. Подобно тому как это делается в баснях, он изображал людей в виде животных, одетых и действовавших по-человечески. Талантливым бытописателем элегантного парижского общества был Поль Гаварни (1804—1866). Он начинал художником журналов мод и сумел повысить художественный уровень этих изданий. Известность и авторитет ему создали главным образом его литографии для иллюстрированной



*Данте. Ад. Иллюстрация Гюстава Доре.*

ежедневной газеты «Шаривари» (Charivari). Он иллюстрировал также произведения О. Бальзака, но изображал не только представителей господствующего класса. Его персонажи, как например, в «Масках и лицах» (Masques et Visages, 1857) были и пролетарии. Наиболее значительным художником французского буржуазного общества и одновременно, его самым острым критиком был Оноре Домье (1808—1879). В журнале «Карикатюр» (Caricature) он резко выступал против ведущих политиков. В 1835 г. журнал был закрыт. С тех пор он сотрудничает в качестве карикатуриста в «Шаривари» и издает целые серии листов и альбомы, в которых сатирически изображает недостатки современного общества. Домье в основном работал в технике литографии. Но прославил себя он больше работами для газет и журналов, чем книжной иллюстрацией.

Во второй половине столетия наиболее выдающимся французским иллюстратором был Гюстав Доре (1832—1883) — разносторонний художник, который иллюстрировал крупноформатные роскошные издания, такие, как «Ад» Данте, «Дон Кихот» Сервантеса, «Неистовый Роланд» Ариосто и, в особенности, Библию; эти работы сделали его знаменитым. Доре виртуозно владеет изобразительными средствами графики и умеет делать максимально выразительными, как детали, так и большие драматические сцены в целом. В ранний период своего творчества он рисовал также ка-

рикатуры, но затем полностью посвятил себя иллюстрации. Он оформил произведения Рабле и «Озорные рассказы» (Contes drôlatiques) Бальзака; эти работы относятся к числу его лучших творений.

Немецкие романтики и утвердившиеся позднее художники-реалисты, французские карикатуристы, английские юмористы и, наконец, прерафаэлиты — основные силы книжной иллюстрации XIX в. в Европе.

[РУССКИЕ ИЛЛЮСТРАТОРЫ XIX В. В первой четверти XIX в. основной техникой иллюстрирования русской книги остается углубленная гравюра на металле в различных ее модификациях: чаще всего в виде резцовой гравюры, реже — в виде офорта, лависа и меццотинто. Судьбы гравированной на меди иллюстрации в этот период связаны с блестящей школой граверов, наставником которой был родившийся в Аугсбурге Игнатий Себастьян Клаубер (1754—1817). Из возглавляемого Клаубером класса гравирования петербургской Академии художеств вышли такие прославленные мастера, как Н. И. Уткин, С. Ф. Галактионов, Е. О. Скотников, И. В. Ческий, А. Г. Ухтомский. Под руководством Клаубера в начале XIX в. были выпущены два капитальных издания — атласы к книгам русских путешественников Сарычева и Крузенштерна.

Лучший ученик Клаубера Николай Иванович Уткин (1780—1863) много и плодотворно работал в области книжной иллюстрации. Один из первых его успехов — гравюры к оде Г. Р. Державина «Переход в Швейцарии через Альпийские горы российских императорских войск под предводительством генералиссима» (Спб., 1800). Превосходным примером мастерства зрелого Уткина является его виньетка-заставка к изданию «Илиады» Гомера, выпущенному в 1829 г. Работал Уткин как иллюстратор и для популярных в ту пору альманахов.

Степан Филиппович Галактионов (1779—1854) увлекался пейзажной иллюстрацией. Таковы его гравюры к книге П. Свиньина «Достопамятности Санкт-Петербурга и его окрестностей» (1816), иллюстрации для журнала «Отечественные записки». Пейзажем по существу является и титульная виньетка к стихотворению В. А. Жуковского «Певец на Кремле», выпущенному в 1816 г. издателем-меценатом Н. П. Румянцевым. Во второй четверти XIX в. С. Ф. Галактионов много работал для издателя А. Ф. Смирдина; он иллюстрирует «Бахчисарайский фонтан» А. С. Пушкина (1827), известный альманах «Новоселье» (1833—1834).

Иван Васильевич Ческий (1777—1848) иллюстрирует басни А. Измайлова и И. Хемницера, стихи В. Жуковского и К. Батюшкова, активно сотрудничает в альманахах двадцатых годов. Среди работ Федора Петровича Толстого (1783—1873) наибо́льшей известностью пользовался альбом гравюр к популярной в те годы поэме И. Ф. Богдановича «Душенька».

В первой четверти XIX в. в русской книге появляются иллюстрации, выполненные в новых техниках — торцовой гравюре и ли-

тографии. Первые литографские издания появились в России в 1816 г. Расцвет этих техник связан с именем Василия Федоровича Тимма (1820—1895). Назовем большую сюиту гравированных на дереве иллюстраций к «Сенсациям и замечаниям госпожи Курдюковой» — пародийной поэме И. П. Мятлева, изданной в 3-х частях в Петербурге в 1840—1844 гг. Превосходный талант иллюстратора В. Ф. Тимм в полной мере проявил в выходившем отдельными выпусками издании «Наши, списанные с натуры русскими» (1841), которое, по словам В. Г. Белинского, показало «на деле, что и по части изящно-роскошных изданий мы можем собственными силами и средствами не уступать иногда и самой Европе». В 1851 г. Тимм начинает выпускать журнал «Русский художественный листок» с иллюстрациями, выполненными в технике литографии.



*А. А. Агин. Иллюстрация к «Мертвым душам» Н. В. Гоголя, 1846. Гравюра на дереве Е. Е. Бернардского.*

Крупнейшим русским иллюстратором XIX в. был Александр Алексеевич Агин (1817—1875). Академическим традициям он отдал дань в альбоме «Ветхий завет в картинках» (1846). Сотрудничал в альманахах и сборниках, издаваемых Н. А. Некрасовым. Имя свое он обессмертил созданием прославленной серии иллюстраций к «Мертвым душам» Н. В. Гоголя (1846); на язык торцовой гравюры рисунки Агина перевел Е. Е. Бернардский.

Во второй половине XIX в. в русской книге господствует ксилографическая иллюстрация. Обильно иллюстрируются подарочные издания петербургского издателя М. О. Вольфа. Он познакомил русскую читающую публику с творчеством прославленного французского иллюстратора Гюстава Доре. Вольф выпустил с иллюстрациями Доре русские издания Библии, «Божественной комедии» Данте, «Волшебных сказок» Перро, «Потерянного рая» Мильтона. Двухтомную хрестоматию «Родные отголоски», изданную Вольфом в 1875—1881 гг., иллюстрировали много и плодотворно работавшие в детской книге художники Иван Степанович Панов (1844—1883) и Николай Николаевич Каразин (1842—1908).

Большим успехом в читательских кругах пользовался еженедельный журнал «Нива», который с 1870 г. выпускал петербургский издатель А. Ф. Маркс (1838—1904). К сотрудничеству в «Ниве» он привлек крупнейших художников. Впервые опубликованное здесь «Воскресение» Л. Н. Толстого иллюстрировал Л. О. Пастернак.

Внедрение фотомеханических процессов в русское издательское дело было ознаменовано выпуском в 1891 г. трехтомного собрания сочинений М. Ю. Лермонтова с иллюстрациями И. К. Айвазовского, А. М. и В. М. Васнецовых, М. А. Врубеля, К. А. Коровина, Л. О. Пастернака, В. А. Серова и других художников, воспроизведенными в технике автотипии.]

ДВИЖЕНИЕ ЗА ОБНОВЛЕНИЕ ИСКУССТВА КНИГИ И СОВРЕМЕННЫЕ ИЛЛЮСТРАТОРЫ. Отмеченное в конце XIX в. стремление создать новое искусство книги привело к оживлению находившегося в упадке искусства иллюстрации. Стиль XIX в., определяемый работами прерафаэлитов, Вильяма Морриса и готического искусства позднего средневековья, смешивается с тенденциями нового стиля. Одновременно заявляет о себе большая группа молодых талантов. Они объединяются вокруг ведущего органа движения, журнала «Пан», в котором публикуются образцы их творчества. Основной принцип нового искусства книги — восстановление художественного единства текста, наборного оформления и иллюстраций.

Первыми представителями движения были Йозеф Заттлер и Мельхиор Лехтер. Образцовыми являются иллюстрации Заттлера к «Истории культуры рейнских городов» (Geschichte der Rheinischen Städtekultur) Генриха Бооса и изданию Нибелунгов, выпущенному специально к Всемирной выставке 1900 г. В них ясно чувствуется стремление гармонически вписать изображение в книгу, они имеют плоскостной характер, в них подчеркнута линия и присутствуют орнаментальные, свойственные стилю «Югенд» формы. Эти признаки, в особенности орнаментальные формы, стали обязательными оформительскими элементами современного искусства книги тех лет. Орнаментальные мотивы особенно широко используются Мельхиором Лехтером; они вытесняют в его творчестве реалистически вещественные мотивы. Он работает больше в области книжных украшений, чем иллюстрации, и использует позднеготические формы. Среди его работ выделяется оформление произведений Стефана Георга, выполненное в строгом по форме эклектичном и для своего времени очень эффектном стиле. Ранним характерным примером этого иллюстрационного искусства является оформление титула к книге Мориса Метерлинка «Сокровище бедных». Орнаментальная линия присутствует и в работах Томаса Теодора Гейне (1867—1948) и других иллюстраторов мюнхенского сатирического журнала «Симплициссимус», включая Олафа Гульбранссона (1873—1958). Работы Гейне более экспрессивно абстрактны, в то время как Гульбранссон умеет несколькими скупыми штрихами со-

здать конкретный характер. В другой манере, но полностью в духе стиля «Югенд», выполнены иллюстрации Генриха Фогелер-Ворпсведе. Его несколько оторванные от реальной действительности сцены и фигуры созданы игрой нежных и капризных линий, и он умеет придать своим рисункам тонкое, несколько меланхолическое настроение. Идеализация и героизация доминируют в творчестве Фидуса (Гуго Гёппенера); в эклектичной манере и под влиянием англичанина Бердслея созданы иллюстрации Маркуса Бемера к «Соломее» (Salome) О. Уайльда, «Девочке с золотыми глазами» (Mädchen mit den Goldaugen) О. Бальзака и «Задигу» (Zadig) Вольтера.

Своеобразный стиль утверждается в первое десятилетие XX в. Он возрождает рококо и бидермейер. Одежда, позы и окружение персонажей Карла Вальсера, Пауля Шойриха и Альфонса Вёльффле заимствованы у эпохи рококо. А Эмиля Преториуса, напротив; называли «бидермейерствующим романтиком». Он работал в силуэтной технике, например, «Мой дядя Бенжамен» (Mein Onkel Benjamin) Клода Тильё и вообще применял только линию и черно-белые плоскости, как, например, в полосных рисунках (1907 г.) к «Необычайной истории Петера Шлемиля» А. Шамиссо. Бидермейерски-романтический настрой характеризует литографии к книге Йозефа фон Эйхендорфа (1788—1857) «Из жизни бездельника» (Aus dem Leben eines Taugenichts, 1914), которые не так обобщенно стилизованы, как названные выше иллюстрации и уже более реалистичны. Присутствует в произведениях Преториуса и определенный заряд юмора. Очень характерны превосходные в этом смысле рисунки к «Путевым приключениям господина Мальхубера» (Herrn Mahlhubers Reiseabenteuer) Фридриха Герштекера, которые полностью подчинены тексту.

В работах выдающихся мастеров импрессионистской иллюстрации Ловиса Коринта (1858—1925) и, прежде всего, Макса Слефогта (1886—1932) единство иллюстрации и наборного оформления вновь находится под угрозой. Их иллюстрации в художественном отношении часто настолько самостоятельны, что они не могут быть ни подчинены тексту, ни уравнены с ним. Богатство форм и обилие фигур в их иллюстрациях таково, что художники нарушают все установленные для них границы; особенно Слефогт, рисунки которого, никак не согласуясь с наборным оформлением, распространяются по всему зеркалу набора. Следует заметить, что эта манера не лишена художественной привлекательности. Среди немецких импрессионистов Слефогт был ведущим мастером. В своих иллюстрациях он изобразительными средствами дополнял литературный материал. Его излюбленной техникой была литография. Наиболее охотно он иллюстрировал сказки и приключенческие книги. В 1903 г. он начал с иллюстрирования книги «Али-Баба и 40 разбойников» (Ali Baba und die 40 Räuber), его главным произведением стало «Кожаный чулок» (Der Lederstrumpf), он иллюстрировал офортами моцартовскую «Волшебную флейту» (Die Zauberflöte) и, наконец, вершиной разработанного им стиля, при котором

рисунок на полях, полосной рисунок и набор соединены в одно целое, стало оформление второй части «Фауста» И. В. Гёте. В своих рисунках Слефогт стремился к передаче движения, мимолетности насыщенной фигурами драматической сцены; при этом он что-то затушевывает, что-то резко выделяет.

Художник Ганс Мейд (1883—1957) использует технику офорта и рисунка пером, владеет всей гаммой выразительных средств — от передачи простого и скромного до демонического — и умеет привести рисунок в соответствие с содержанием иллюстрируемого материала и наборным оформлением.

Среди художников, работавших в период перехода от импрессионизма к экспрессионизму, можно назвать следующих иллюстраторов: Вальтер Клемм создал выразительные, хорошо проработанные ксилографии ко многим известным произведениям мировой литературы. Гуго Штайнер-Праг (1880—1954) в своих многочисленных иллюстрациях к различным литературным произведениям передал все нюансы человеческих настроений — от грациозно-веселого до демонически-галлюцинативного и обнажал темные, скрытые и преступные стороны человеческого существования. Подобное же ощущение чего-то жуткого и угрожающего воспроизводит Альфред Кубин (1877—1959) средствами импрессионистски легкого и размытого перьевого рисунка, которым он умеет создать эффект призрачности и иллюзорности. Здесь уже присутствуют основное настроение и стиль многих произведений экспрессионизма, в которых делается попытка вторжения в область психологии и которые из-за пренебрежения к вопросам формы часто бывали намеренно примитивны, субъективны и трудны для понимания. К наиболее значительным экспрессионистам относятся Оскар Кокошка (р. 1886) и Эрнст Людвиг Кирхнер (1880—1938). Совершенно иной была четкая, штриховая, крайне выразительная техника рисунка Георга Гросса (1893—1959), темой которого была острая критика существующего строя. Строгостью формы и выразительностью отличались оригинальные по стилю серии иллюстраций Эрнста Барлаха (1870—1938).

Наследие импрессионистов и экспрессионистов, а также новые воззрения реалистического искусства перерабатывает в своем творчестве ряд мастеров, деятельность которых охватывает период с двадцатых годов до последнего времени. Здесь следует в первую очередь упомянуть Йозефа Хегенбарта (1884—1962), который в только ему свойственном стиле выразительной, легкой и темпераментной линией создавал динамичные, полные жизни фигуры. Его рисунки не были лишены юмора и граничили с карикатурой. Из большого числа выполненных им иллюстраций следует выделить рисунки тушью к «Дон Кихоту».

Иным был стиль Макса Швиммера (1895—1960). Хотя его штрих был столь же капризен и казался бессистемным, но в то же время обладал индивидуальностью: привлекательность его рисунков состоит в умении показывать характерное в кажущейся мимолетности явления. К числу его последних работ относятся иллю-

страции к «Зимней сказке» (Ein Wintermärchen) Г. Гейне и «Римским элегиям» (Römische Elegien) И. В. Гёте.

Иллюстрации последователя экспрессионизма Рихарда Зеевальда выдержаны в линейном стиле. В это же время Карл Рёссинг работает в рыхлой, грубоватой манере гравюры на дереве, в которой заметны черты сюрреализма. Он пользуется простым контуром. Его главное достижение — иллюстрации к «Одиссее» выполнены в достаточно современной манере. Фриц Кредель — непревзойденный мастер живого, задорного перьевого рисунка. Необыкновенно уверенное владение штрихом позволяет ему давать четкие характеристики своим персонажам. Ему свойствен тонкий юмор. Отлично владеет он также гравюрой на дереве.

Иллюстрациям Карла Штратиля присуще известное внутреннее напряжение; его персонажи действуют в динамичных, драматических сценах, свидетельствующих о превосходном умении передавать формы человеческого тела.

Вилли Харверту особенно удаются виньетки. Он выделяет в предметах наиболее важные признаки их сущности и изображает их часто декоративно, что соответствует традициям техники гравюры на металле и дереве, в которой он работал. Для него характерен определенный народно-романтический настрой.

Высокими художественными достоинствами отличаются иллюстрации Ганса Александра Мюллера, уверенно владеющего техникой обрезной и торцовой гравюры. Сначала он преподавал в лейпцигской Академии, затем переехал в США. Иллюстрации Мюллера представляют собой солидные, отлично прорисованные и продуманные композиции, которым свойственна известная повествовательность. Ясный, острый штриховой рисунок или тонкая шкала тонов — отличительные признаки его работ. Кроме иллюстраций к текстам художник создал и самостоятельные серии рисунков.

Подделывающийся под народное искусство, символически-реалистический стиль гравюры на дереве был весьма популярен в тридцатые годы. Он легко приводил к неглубокой, лишенной каких-либо проблем идеализации. После 1945 г. в различных модификациях появились подавляемые ранее новые направления в искусстве. Появление новых форм и стремление к абстракции делает искусство в сильной степени экспрессивным.

Хотя в ФРГ и говорят о том, что в издательских планах слишком мало внимания уделяется иллюстрированной книге, там все же работает значительное число художников младшего и среднего поколений, которые представляют все направления в искусстве иллюстрации — от реалистически-повествовательного (Гюнтер Т. Шульц) до абстрактного (Рудольф Крюгер, Гейнц Трёгес). При этом наряду с выразительными и содержательными графическими работами встречались и формалистические эксперименты. Для большинства иллюстраторов, таких, как Карл Штаудингер, Фриц Фишер, Вильтрауд Джаспер и Гюнтер Бёмер, характерен динамичный, острый, почти карикатурный стиль рисунка пером. Но и гравюры на дереве Ойгена Шпорера и Герхарда Маркса, несмотря на

все различие их стилей, характеризуются умением выявлять основное с помощью упрощенных, иногда даже примитивных форм. Мастером этой упрощенной, но четко выявляющей типичное штриховой манеры является Ханнес Гааб. Отто Розе в отличие от него в своих ксилографиях более склонен к созданию абстрактных композиций, составленных из человеческих фигур, растений и животных, которым он придает иногда фантастические черты.

В Германской Демократической Республике развивается новый реализм, который и в искусстве иллюстрации стремится к отражению общественных отношений и к выражению правды нового общества и который следует лучшим традициям немецкого искусства иллюстрации. Большое число новых талантливых мастеров работает над решением этих задач и одним из тех, кто решил их наиболее успешно, является Курт Циммерман. Неповторимо многогранное мастерство Вернера Клемке, владеющего любой техникой и с подкупающим остроумием и находчивостью справляющегося с любой темой. Импульсивна манера Ганса Георги, работающего широким, подчеркивающим эффект черно-белого контраста, штрихом, которым он умеет зафиксировать мимолетное настроение своих драматических сцен. Нежные, тонированные перьевые рисунки Герхарда Госсманна, напротив, более лиричны, а работы Ганса Бальцера отличаются повествовательностью, декоративностью и привлекают своей красочностью, особенно в книгах для юношества. Иллюстрированной книге в Германской Демократической Республике уделяется большое внимание. Многочисленным иллюстраторам, среди которых немало молодых художников, предоставлена возможность показать свое умение во всех областях литературы.

[РУССКИЕ И СОВЕТСКИЕ ИЛЛЮСТРАТОРЫ XX В. В России на рубеже XIX и XX столетий выходят в свет иллюстрированные издания, наглядно демонстрирующие преимущества фотомеханических репродукционных процессов, позволяющих воспроизводить буквально любые оригиналы. Интересные начинания в этой области связаны с деятельностью петербургского издательства А. Ф. Маркса. Среди них «Воскресение» Л. Н. Толстого с иллюстрациями Леонида Осиповича Пастернака (1862—1945), которые первоначально печатались в популярном журнале «Нива». Выполненные черной акварелью, они были превосходно воспроизведены в технике автотипии. В 1900—1901 гг. А. Ф. Маркс выпускает в очень большом формате «Мертвые души» Н. В. Гоголя, иллюстрированные 10 гелиогравюрами и 355 автотипиями, оригиналы для которых исполнили 11 художников, и среди них популярные в свое время М. М. Далькевич (1861—1942) и Е. П. Самокиш-Судковская (1863—1924). Николай Семенович Самокиш (1860—1944) — один из наиболее известных русских иллюстраторов конца XIX — начала XX вв. сделал для А. Ф. Маркса альбом «Из украинской старины» (1900). В 1896 г. он вместе с Виктором Михайловичем Васнецовым (1848—1926) иллюстрировал 1-й том особо «роскошного» издания — «Великокняжеской и царской охоты на Руси», отпечатанно-



*А. В. Луначарский. Фауст и город. Петроград: ЛИО Наркомпроса. 1918. Иллюстрация С. В. Чехонина.*

го Экспедицией заготовления государственных бумаг. Та же типография в 1899 г. выпускает юбилейное — к 100-летию со дня рождения поэта — издание «Песни о вещем Олеге» А. С. Пушкина с иллюстрациями В. М. Васнецова и текстом, написанным от руки В. Д. Замирайло. Искусство Елены Дмитриевны Поленовой (1850—1898), иллюстрировавшей русские сказки, предвосхищало деятельность мастеров, собравшихся вокруг журнала «Мир искусства». Мастера эти были превосходными иллюстраторами. Именно они способствовали пониманию того, что иллюстрация является частью целостного книжного организма.

Иллюстрации Александра Николаевича Бенуа (1870—1960) к «Медному всаднику» и «Пиковой даме» А. С. Пушкина, Ивана Яковлевича Билибина (1876—1942) к русским народным сказкам, Георгия Ивановича Нарбута (1866—1920) к детским книгам, Константина Андреевича Сомова (1869—1939) к «Книге маркизы» ста-




*А. А. Блок. Двенадцать. Петроград: Алконост, 1918. Иллюстрация Ю. П. Анненкова.*

ли событием в истории русского искусства книги. В годы первой русской революции И. Я. Билибин, М. В. Добужинский, Б. М. Кустодиев, Е. Е. Лансере, С. В. Чехонин активно работали в сатирической периодике, имевшей резко выраженный революционный характер.

В предреволюционные годы иллюстрированная книга бытовала по преимуществу в виде большеформатных «роскошных» изданий, предназначенных для библиофилов. Великая Октябрьская социалистическая революция открыла путь для демократизации искусства книги. В первых советских народных изданиях произведений русской классической литературы мы встречаем иллюстрации А. Н. Бенуа, М. В. Добужинского, В. М. Конашевича, Б. М. Кустодиева, Д. И. Митрохина. Литературно-издательский отдел Наркомпроса выпускает в 1918 г. «Фауст и город» А. В. Луначарского с иллюстрациями и в оформлении С. В. Чехонина, который активно работал и в разнообразной периодике тех лет.

Частные издательства, активизировавшие свою деятельность после окончания гражданской войны, пытались возродить практику библиофильских «лимитированных» изданий. На этом пути, который в принципе не соответствовал задачам советского книгоиздания периода восстановления и развития народного хозяйства, были и отдельные удачи, среди них «Двенадцать» А. А. Блока, выпущенные в 1918 г. издательством «Алконост» с одобренными самим поэтом иллюстрациями Ю. П. Анненкова. М. В. Добужинский иллюстрирует для издательства «Аквилон» «Бедную Лизу» Н. М. Карамзина (в 60 экземплярах иллюстрации были раскрашены от руки), «Тупейного художника» Н. С. Лескова, «Белые ночи» Ф. М. Достоевского. То же издательство выпускает в 1922 г. «Шесть стихотворений» Н. А. Некрасова с титульным листом и иллюстрациями, выполненными Б. М. Кустодиевым в технике литографии.

Яркой и праздничной была детская книга 20-х годов. Красочные иллюстрации Владимира Васильевича Лебедева (1891—1967) способствовали тому, что встреча ребенка с книгой стала праздником. Детские книги тех лет иллюстрировали анималисты В. А. Ватагин и А. Н. Комаров, остроумный рисовальщик В. М. Конашевич,

this matter. Like an ox with head bent submissively, he awaited the fall of the pole-axe which he felt was lifted over him. Every time he began to think about it, he felt that he must try once more; that by kindness, tenderness and persuasion there was still hope of saving her, of bringing her back to herself, and every day he was on the verge of talking to her. But every time he began he felt that the spirit of evil and deceit, which had taken possession of her, had possession of him too, and he talked to her in a tone quite unlike that which he had meant to use. Involuntarily he talked to her in his habitual tone of bantering at anyone who should say what he was saying. And in that tone it was impossible to say to her what the occasion demanded.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

«XI»

That which to Vronsky had been for almost a whole year the one absorbing desire of his life, replacing all his old desires; that which to Anna had been an impossible, terrible, and, for that very reason, a more entrancing dream of happiness,—that desire had been fulfilled. He stood before her, pale, his lower jaw quivering, and besought her to be calm, without himself knowing how or why.



«Anna! Anna!» he said with a quivering voice, «Anna, for God's sake! . . .»

But the louder he spoke, the lower she cast down her once proud and gay, but now shame-stricken head, and she bowed down and sank from the sofa where she was sitting—down on the floor, at his feet; she would have fallen on the carpet if he had not held her.

*Л. Н. Толстой. Анна Каренина. Москва, 1932.*
*Текстовая полоса с гравюрой*
*на дереве Н. И. Пискарева.*

мастер этнографического и научно-популярного рисунка Н. Ф. Лапшин. В 30-х годах в Детиздат приходят А. Ф. Пахомов, Е. И. Чарушин, В. И. Курдов, Ю. А. Васнецов. Книга тех лет демонстрирует примеры реалистически точной и убедительной иллюстрации.

В книге и журнале 20—30-х гг. часто встречаются ксилография и линогравюра. Искусство многокрасочной гравюры на дереве и на линолеуме представлено главным образом станковыми работами А. П. Остроумовой-Лебедевой, И. Н. Павлова и В. Д. Фалилеева. Эти работы были собраны и изданы в виде отдельных альбомов. О В. А. Фаворском и его школе речь шла выше. Алексей Ильич Кравченко (1889—1940) — мастер романтически взволнованной иллюстрации — делает гравюры на дереве к «Портрету» и «Вию» Н. В. Гоголя, к «Тилю Уленшпигелю» Шарля де Костера, к «Повелителю блох» Э. Т. А. Гофмана. Шедевром Николая Ивановича Пискарева (1892—1959) стали гравированные на дереве иллюстрации к «Анне Карениной» Л. Н. Толстого в издании, напечатанном в 1932 г. фабрикой «Гознак» для американского Клуба любителей лимитированных изданий. Павел Яковлевич Павлинов (1881—1966) успешно работает в области ксилографической портретной иллюстрации.

Совершенно иной тип книжного убранства представлен фотомонтажами Александра Михайловича Родченко (1891—1956) к поэме В. В. Маяковского «Про это» в издании 1923 г.

В книге 30-х и 40-х годов господствуют рисунки карандашом и пером и акварели, воспроизведенные фотомеханическим способом. Исторический роман А. Н. Толстого «Петр I» иллюстрируют (в разных изданиях) Д. Н. Кардовский, его ученик Д. А. Шмаринов, блестящий рисовальщик Н. В. Кузьмин. Много работают в книге Кукрыниксы — Николай Николаевич Куприянов, Порфирий Никитич Крылов и Николай Александрович Соколов. В 30-х годах они иллюстрируют «Жизнь Клима Самгина» М. Горького, в 40-х — «Даму с собачкой» А. П. Чехова. Успешно работающий в технике литографии Евгений Адольфович Кибрик (1906—1978) создает запоминающиеся иллюстрации к «Кола Брюньону» Р. Роллана (1935), к «Легенде об Уленшпигеле и Ламме Гудзаке» Ш. де Костера (1938), к «Тарасу Бульбе» Н. В. Гоголя (1945).

В 1947 г. Гослитиздат выпускает «Басни» И. А. Крылова, на страницах которых Николай Васильевич Ильин (1894—1954), сам блестящий мастер иллюстрации, собрал работы разных, но одинаково талантливых художников Ю. Васнецова, Б. Дехтерева, С. Герасимова, А. Гончарова, Г. Ечеистова, А. Каневского, Ф. Константинова, Д. Моора, В. Милашевского, Д. Митрохина, С. Пожарского, В. Фаворского. По макету и в оформлении Н. В. Ильина была в годы Великой Отечественной войны (1943) выпущена «Песня про купца Калашникова» М. Ю. Лермонтова с превосходными рисунками И. Я. Билибина.

Послевоенные годы ознаменованы новым расцветом ксилографической иллюстрации. В. А. Фаворский в этот период иллюстрирует «Сонеты» В. Шекспира (1947) и песни и баллады Р. Бёрнса




*В. В. Маяковский. Владимир Ильич Ленин. Москва: Художественная литература, 1967. Иллюстрация Д. С. Бисти.*

(1950) в переводах С. Я. Маршака. Классическими и хрестоматийными стали его гравюры к «Слову о полку Игореве» (1948), к «Маленьким трагедиям» А. С. Пушкина (1961). Успешно и много работают в области ксилографической иллюстрации его ученики Андрей Дмитриевич Гончаров (1903—1979), Михаил Иванович Пиков (1903—1973), Михаил Иванович Поляков (1903—1978), Евгений Осипович Бургункер (1906—1966). Популярными становятся ксилографии Федора Денисовича Константинова к произведениям русской и зарубежной классической литературы.

Среди новых имен, ставших известными в послевоенные годы, нужно назвать имя Давида Александровича Дубинского (1920—1960), который в оригинальной технике — тушь в размывку — иллюстрирует произведения А. Куприна, А. Чехова, А. Гайдара. Андрей Павлович Ливанов (1910—1965) интерпретировал преимущественно произведения советских писателей. Ученик А. Д. Гончарова Дмитрий Спиридонович Бисти работает преимущественно в технике ксилографии. Среди его работ наибольшую известность получили иллюстрации и оформление поэмы В. В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин» в издании 1967 г., а также к «Новеллам» Акутагавы Рюноске в издании 1973 г. Последняя книга вышла в серии «Библиотека всемирной литературы», за оформление которой Д. С. Бисти был удостоен Государственной премии. В области книжной иллюстрации много и плодотворно трудился литовский график Стасис Красаускас (1929—1977), иллюстрировавший «Песню песней», произведения В. В. Маяковского, Ю. Марцинкявичюса, Э. Межелайтиса, Р. Рождественского.

В послевоенные годы значительных успехов добивается искусство иллюстрации в союзных республиках. На Украине наряду с мастерами старшего поколения В. Касияном, М. Дерегусом успеш-

но трудятся молодые мастера С. Адамович, А. Базилевич, Г. Якутович. В Белоруссии становятся известными иллюстрации Б. А. Заборова, А. Т. Зайцева, А. М. Кашкуревича, в Киргизии — Т. Т. Герцена, Б. Джумабаева, Л. А. Ильиной, В. Г. Рогачева, в Литве — Р. Гибавичюса, В. Калинаускаса, мастеров старшего поколения А. Кучаса и И. Кузминскиса, молодой художницы А. Макунайте. Прекрасные книги в содружестве с каллиграфом Вилли Тоотсом делает эстонский график Эвальд Окас. Широкую известность получают работы мастера ксилографической иллюстрации Рихарда Кальо.]

СОВРЕМЕННЫЕ ИЛЛЮСТРАТОРЫ ЗАРУБЕЖНЫХ СТРАН. Подъем книжного искусства, а вместе с ним и искусства иллюстрации в первой половине нашего столетия носит общеевропейский характер. В разных странах проявляются сходные стилевые тенденции, сохраняющие, однако, везде национальную окраску. Также повсеместно отмечено стремление к эксперименту, усилившееся в годы, как после первой, так и после второй мировой войны. В качестве иллюстрационной техники вновь широко используется ксилография. Интересно отметить, что малые европейские народы, которые раньше чаще всего отставали от ведущих западных стран, теперь добились значительных успехов и стали также играть определяющую роль в европейском развитии. Во всех этих странах в описываемую эпоху появилось большое количество талантливых художников. Многие из них добились ведущего положения у себя в стране, значение некоторых из них выходило за рамки национальных границ. Из большого числа одаренных и обладающих собственным стилем художников следует назвать лишь несколько имен, вполне представляя себе, что вместо них можно было назвать и других. Многие из них были не только иллюстраторами, но и шрифтовиками, создавали наборное оформление книг и др.

В Англии к числу ведущих художников относился вышедший из окружения В. Морриса Чарльз С. Риккетс (1866—1931). Его книжные украшения и иллюстрации, особенно гравюры на дереве, выполнены в своеобразном, свойственном только ему стиле, который однако все еще не свободен от традиционных воздействий. Новые мотивы и техники связаны в искусстве ксилографии с именем Вильяма Никольсона (1872—1942). Всем требованиям современной графики отвечало творчество Эрика Гилла (1882—1940), стиль гравюр на дереве которого отличался богатством и строгостью форм. Он был также шрифтовиком, работал и в других видах искусства. Гилл сотрудничал в издательстве «Гоулден Кокерел Пресс» (Golden Cockerel Press), возглавляемом с 1924 г. Робертом Гиббингом. Последний также был гравером по дереву и завоевал широкую популярность своими пейзажными иллюстрациями. В конце тридцатых годов увлечение английских иллюстраторов гравюрой на дереве пошло на убыль. Многие художники, например Эрик Равилоус, Барнет Фридман и другие, известные ранее как граверы по дереву, обратились к литографии и офорту.

Во Франции традиционно предпочитали иллюстрированную книгу, и влияние нового движения за обновление печатного искусства здесь привело к появлению большого числа чаще всего дорогих роскошных изданий. После эпохи упадка в XIX в. предприимчивые издатели (Эдуард Пеллетэн, Амбруаз Волар, Леон Пишон) стали привлекать к сотрудничеству художников. Среди живописцев и графиков одним из первых к оформлению книг обратился Анри Тулуз-Лотрек (1864—1901). Он иллюстрировал литографиями выпущенную в 1898 г. для издателя Флури книгу Жюля Ренара «Естественная история» (Histoire naturelle). Эта книга, пользующаяся сейчас большим спросом, тогда считалась неудачей. В области книжной иллюстрации работали и такие художники старшего поколения, как Даниэль Вьерж, Александр Теофиль Стейнлен и Луи Легран. В настоящее время иллюстраторов во Франции больше, чем во многих других странах. Несмотря на ведущую роль ксилографии, здесь достаточно широко использовалась техника литографии и офорта. Важный этап в развитии современного французского искусства книги начался только после 1918 г. Назовем здесь лишь нескольких наиболее характерных художников этого периода: Шарль-Эмиль Карлейль, Герман Поль, Рауль Дюфи, Пьер Боннар, Г. Руо, Люсьен Буше, Жан Маршан, Жан-Эмиль Лабурёр, Жан Кокто, Максимильен Вокс. Иллюстраторы нового направления во Франции также вышли из числа живописцев и свободных графиков. Так Анри Матисс (1869—1954) равно как и скульптор и график Аристид Майоль (1861—1944), создавали гравюры на дереве и литографии к различным книгам. Наиболее известными и значительными являются иллюстрации к эклогам Вергилия. Необходимо также упомянуть Пабло Пикассо (1881—1973), испанца, который жил во Франции и, будучи разносторонним художником, занимался время от времени иллюстрированием. Подобно ему родившийся в 1887 г. в России живописец Марк Шагал еще до первой мировой войны поселился во Франции и учился у французских мастеров. Он неоднократно выступал в качестве иллюстратора и проповедывал крайне своеобразное, далекое от действительности, мистически-символическое искусство.

Среди бельгийских иллюстраторов выделяется Франс Мазерель (1889—1972), завоевавший известность своими «романами в рисунках». Это — ксилографии, выполненные в экспрессионистском стиле, в которых действие происходит преимущественно на фоне городов и в которых художник с позиций социалиста критикует недостатки буржуазного общества и капитализма. Мазерель создал в своем эффектном черно-белом стиле также множество книжных иллюстраций.

В Нидерландах в начале века книги обильно оснащались украшениями. При этом, как правило, иллюстрации, книжные украшения, форзацы и эскизы обложек создавались одним художником. Пионерами нового направления были Г. В. Диссельхоф, Ян Вет, А. И. Деркиндерен и др. Наряду с ксилографией применялась литография. Но затем в Нидерландах ведущее положение заняло на-



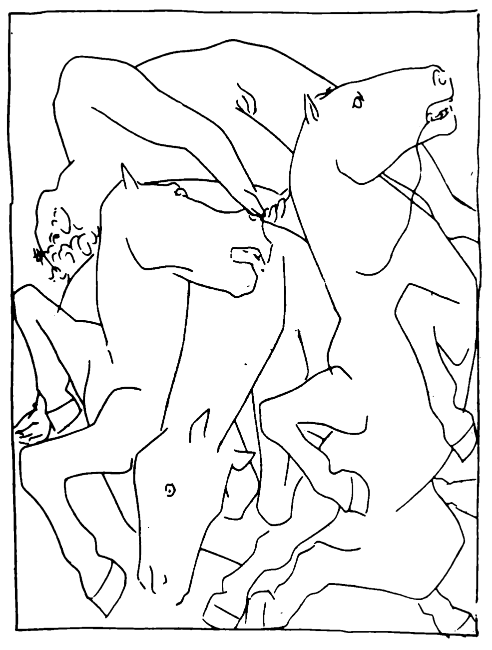
*Вергилий. Эклоги. Иллюстрация А. Майоля.*

борное оформление. После первой мировой войны появилось большое количество иллюстраторов. До последнего времени работали И. Ф. Дове, Дик Эльфферс, Хенк Криигер, Дирк ван Гельдерн, Пам Руетер.

В Италии в начале нашего столетия Адольфо де Каролис предпринял попытку возрождения искусства гравюры на дереве на страницах журналов «Леонардо» (Leonardo) и «Эроика» (Eroica). В тридцатые годы известную популярность завоевал Луиджи Серволини. Итальянская книжная иллюстрация отдает предпочтение книге для детей и гораздо меньше используется в беллетристике. Изредка видные художники обращаются к иллюстрированию роскошных изданий.

В скандинавских странах в современный период в области книжной иллюстрации работает сравнительно большое число талантливых художников. В Дании одним из старейших мастеров был живописец Иоаким Фредерик Сковгорд (1856—1933), который начал работать еще во второй половине XIX в. Намеченное им направление поддержали другие художники, например, Кристиан Конгстад, живописец и печатник, Иб Андерсен, в работах которого видно влияние романтического стиля, Аксель Салто, рисовальщик экспрессионистского плана и резко различные по манере Аксель Нюгорд и Сиккер Хансен. В Швеции до новейшего времени оформлял книги Олле Хьёртзберг, его работы были стилизованы под старину. Широкую известность завоевал Ингве Берг своими иллюстрациями к «Римским элегиям» (Römische Elegien) И. В. Гёте, Овидию и к произведениям шведского поэта Карла Микаэля Бельмана. Его рисунки основывались по стилю на графике XVIII в. и очень верно передавали дух и настроение поэзии. В конце тридцатых годов в шведском искусстве иллюстрации происходит резкий поворот к новым течениям и оно добивается значительных успехов. Одним из первых художников этого последнего периода развития был Биргер Лундквист. В Норвегии ряд художников стал заниматься иллюстрированием в конце XIX в. Наиболее значительными были рисунки Эрика Веренскьольда к старым народным сказкам. Один из наиболее известных европейских графиков и карикатуристов, норвежец Олаф Гульбранссон (1873—1956), живший в Германии, также занимался иллюстрированием книг. Старшее поколение ху-

дожников книги представляла Фройдис Ховардсхольм. Только в новейший период граверы по дереву Олаф Виллумс и Хакон Стенстадвольт ввели оригинальную графику в норвежскую книгу.



*Овидий Назон. Метаморфозы. Иллюстрация П. Пикассо.*

В Польше носителями современного искусства иллюстрации были, как графики, так и живописцы. Основному представителю художников старшего поколения Владиславу Скочиласу (1883—1934) удалось достичь в гравюрах на дереве синтеза современной экспрессионистской, в сильной степени формалистической, иногда почти декоративной манеры с традициями народного искусства. Одновременно с ним работало много одаренных индивидуальностей. Польские художники, как правило, тонко чувствуют графику. Ксилографии, как сочные черно-белые с чертами архаистики, так и многокрасочные, встречаются наряду с такими, рисунок которых напоминает технику вырезания из бумаги, и декоративными гравюрами, в которых видны черты современного стиля. В свое время были популярны созданные в оригинальной размашистой манере декоративные рисунки и шрифтовые работы художницы Зофьи Стрыенской. Художников книги возглавил Адам Пултавский (1881—1952). Некоторые графики — Эдмунд Бартломейчик (1885—1950), Тадеуш Гроновский, Ян Марцин Шанцер (род. 1902) и Генрик Томашевский (род. 1914) активно работали в области иллюстрирования современной польской книги.

В Чехословакии оформлением и иллюстрированием книг занимались преимущественно свободные художники — живописцы и графики, и здесь надо бы повторить имена, приведенные в разделе «Современное печатное искусство». Дополнительно хотелось бы назвать Йозефа Чапека, Яна Кноупека, Цирилла Боуду, Карела Сволинского, Вацлава Фиалу, Вацлава Машека. Большинство из них уже до войны были известны за пределами своей страны. Их гравюры, литографии и рисунки свидетельствуют о наличии самых различных индивидуальных манер.

Широкой известностью пользовался в XIX в. венгерский иллюстратор Михай Зичи (1827—1906). Он был рисовальщиком, начинал с классицизма и позже примкнул к одному из направлений ро-

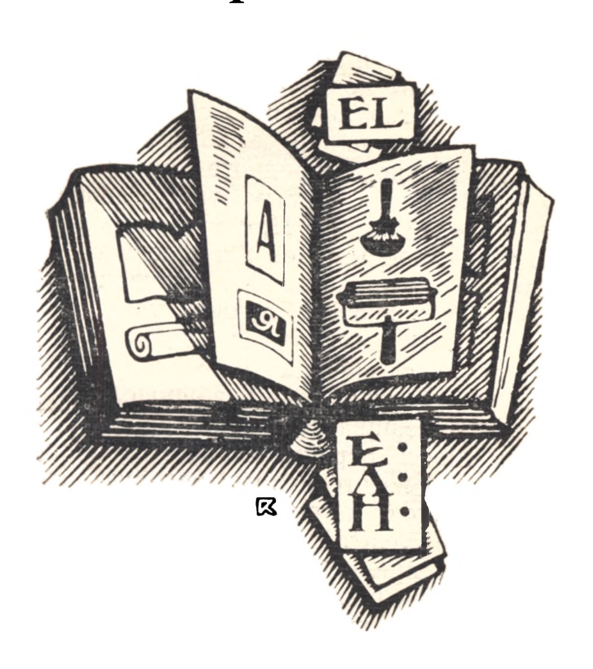


*Ф. Мазерель. Гравюра из цикла «Идея». Роман в картинках.*

мантизма. Путешествия и пребывание в разных странах, где он учился, позволили ему завязать связи с другими европейскими художниками. Большую часть времени он жил в России. Его работы проникнуты гуманизмом, и в них ясно видны социальные черты. По форме они были драматически-патетическими. Он иллюстрировал произведения венгерской национальной литературы, которые в то время обычно выпускались в роскошном оформлении, не предусматривавшем, однако, еще согласованности иллюстрации и других оформительских элементов.

Подъем венгерского искусства иллюстрации начался вскоре после 1900 г. в связи с возрождением ксилографии Виктором Ольдьаи и основанием общества венгерских графиков. В венгерской иллюстрации соединяются сильные влияния народного искусства, в которое вплетены восточные элементы, и современные стилевые традиции. Из числа иллюстраторов, таких, как Йозеф Дивёки, Эдём Данко, Густав фон Вег, Ладислав Рейтер, Десидериус фон Фаи и др. следует выделить Лайоша Козму, о котором уже говорилось как о художнике книги. Профессия архитектора наложила свой отпечаток на характер его иллюстраций, которые выделяются своим четким построением, где все детали прочно подогнаны друг к другу уверенной линией и декоративностью. Большого успеха добился Пауль Мольнар, работавший в технике гравирования белым по черному. В аналогичной технике работали Коломан Г. Сабо, Йожеф Меньхарт, Ференц Бордас, Дьёрдь Будаи и др.

# Переплет



ОБЩИЕ СВЕДЕНИЯ. Переплет играет видную роль в книжном деле. В техническом и художественном отношении он прошел определенные стадии развития и может поэтому дать ценные сведения о книге. Переплетоведение стало самостоятельным разделом исторической ветви книговедения и разработало свои методы, заимствованные из истории искусства. Важной задачей остается каталогизация переплетов.

## ТЕХНИКА СТАРИННОГО ПЕРЕПЛЕТА

Назначение переплета в том, чтобы соединять и предохранять тетради книжного блока. С появлением кодекса во II в. н. э. появляется и переплет в его современном понимании. Доказано, что уже самые ранние формы кодекса, состоящие из одной тетради, имели переплет. Он изготавливался из своего рода картона, склеенного из нескольких слоев папируса, который обтягивался кожей. С появлением в IV в. многотетрадного кодекса возникает техническая проблема скрепления. Самым старым способом скрепления является сшивание «цепочкой». При этом каждая последующая тетрадь скрепляется с предыдущей петельным стежком таким образом, что одновременно прошивается корешок переплета, на котором создается напоминающий цепочку узор, служащий также декоративным целям. Эта техника применялась еще в коптских книгах. В эпоху позднего средневековья, в особенности для книг в мягком переплете, стал применяться продольный стежок. Этим стежком книга тоже прошивается вдоль корешка. Со времени Каролингов известен способ скрепления книг на шнурах, применяемый до сего времени в изготовленных вручную переплетах. В общих чертах способ состоит в том, что тетради пришиваются к нескольким шнурам или лентам, проходящим поперек корешка, которыми блок затем прикрепляется к переплету. Шнуры могут быть врезаны в корешок блока или проходить по нему рельефно. Так как в разное время шнуры изготавливались из разного материала — кожи, пергамена, пеньки и др., то по ним можно датировать книгу. Сначала нить, используемая для скрепления, проходила по всей длине корешка и выводилась наружу сверху и снизу для прикрепления одной тетради к другой. Чтобы нить не врезалась в кромку тетради, под нее подкладывалась и прошивалась ею полоска кожи или пергамена. Так образовался каптал, который в конце средневековья, когда нить не доводили до кромки корешка, стали прикреплять к нему отдельно. В современных книгах, изготавливаемых машинным способом, он приклеивается.

После скрепления книги ее наружные открытые края обрезаются, чтобы сделать блок ровным, а его обрезы — гладкими. Для этого применяли нож или другой режущий инструмент. Современные библиофилы из эстетических соображений нередко предпочитают неровный обрез. При этом листы сохраняют свою первоначальную, полученную в процессе отливки кромку. Края страниц таким об-

разом получаются неровными, а обрез книги — шероховатым. Обрез иногда окрашивается. В XIV и XV вв. его просто закрашивали желтой или зеленой краской, а позже — красной. Тогда было принято ставить книгу на полку обрезом наружу и писать на нем чернилами название. Во времена Возрождения стали применять золочение обреза, украшать его многокрасочным орнаментом и изображениями фигур и обрабатывать его пунсонами. В XIX в. известный ранее способ отделки цветных бумаг под мрамор был применен также и для отделки обрезов.

Сторонки средневековых переплетных крышек изготавливались из дерева. Применялись также простые пергаменные, кожаные или тканевые переплеты. Картон стали использовать в качестве переплетного материала в эпоху Возрождения. Так как картонные сторонки изготавливались склеиванием слоев старой записанной или запечатанной бумаги, то они в настоящее время представляют большой интерес для исследователей.

Деревянные сторонки средневековых переплетов обтягивались кожей или тканью; для отделки роскошных церковных книг применялись слоновая кость, эмали или чеканка на благородных металлах, которая кроме того украшалась драгоценными камнями. Для кожаных переплетов использовали красную овечью или козью кожу из Кордовы, белую дубленую замшу, коричневую телячью или воловью кожу и свиную кожу. Пергамен, как переплетный материал, стал применяться только с XVI столетия. Технология изготовления обычного кожаного переплета заключалась в том, что мокрую кожу натягивали на деревянную доску и отделывали ее с помощью штампов. Изготовленный гравером металлический штамп нагревался и, как при блинтовом тиснении, прижимался к коже. Для украшения и предохранения переплета служили металлические накладки, закрепляемые на углах и в середине крышки, которым часто придавалась выпуклая форма. Книга оснащалась металлическими застежками для того, чтобы она произвольно не раскрывалась. Вместо них использовались также простые кожаные ленты или шнуры. На эти ленты насаживались пряжки. К внутренним сторонам переплета, обтянутого кожей, приклеивался форзац. Он первоначально изготавливался из макулатурного пергамена, затем — из бумаги, позднее иногда из цветной бумаги, ткани или кожи. Материал форзаца и способ его прикрепления тоже могут служить источником исторических данных при изучении книги. В средние века и в эпоху Возрождения существовал ряд особых видов переплета, которые служили для предохранения книги или более удобного обращения с ней. К ним относятся книги-мешки для путешествий, складная книга, которую можно было носить на поясе, поясная книга или книга-сумка, и переплет с напуском, имеющий клапаны, в которые можно заворачивать книгу.

# СРЕДНЕВЕКОВЫЙ ПЕРЕПЛЕТ

Из литературных источников известно, что уже в IV в. переплеты богато украшались золотом и драгоценными камнями. Такие роскошные переплеты для книг, которые использовались при богослужении и в то же время были произведением искусства, изготавливались по заказу отдельных властителей вплоть до позднего Средневековья. Самым старым из сохранившихся является переплет находящегося в соборе города Монца Евангелия лангобардской королевы Теоделинды, который относится к началу VII в. Он покрыт листовым золотом, украшен византийской перегородчатой эмалью и драгоценными камнями. Золото, драгоценные камни и эмали — главные украшения таких роскошных переплетов. Сюда еще необходимо прибавить резьбу по слоновой кости. Образцом для этих работ служили древние консульские диптихи[1]; иногда использовались сами диптихи, языческие сюжеты которых получали христианское толкование. На барельефах, предназначенных для украшения переплетов, изображали религиозные сюжеты, относящиеся к содержанию книги. Золотой или серебряный оклад переплета рельефно украшался орнаментом, фигурами и сценами, выполненными чеканкой. Растительный орнамент позднего средневековья часто выполнен способом филиграни. Украшая переплеты перегородчатой эмалью, в ячейки, образованные металлическими перегородками, заливали расплавленное цветное стекло. В XI в. на смену перегородчатой эмали приходит техника углубленной эмали. При этом выбирали материал между линиями нанесенного на медную пластинку рисунка таким образом, что линии образуют перегородки, а в углубления между ними заливается расплавленное стекло. Применялись также и гравированные пластины, на которых рисунок нанесен черными линиями по способу, сходному с техникой ниелло[2]. Начиная с XI в., в таких гравированных пластинках пробельные места прорезались, и штриховой рисунок закреплялся на тканевой крышке так, что ткань просматривалась через вырезанные «окна».

Наряду с переплетами, отделанными металлом, слоновой костью и эмалью, для книг постоянного пользования изготавливались более простые, но выполненные не менее искусно кожаные переплеты. Самые старые из них изготовлены на Востоке и относятся к позднеегипетскому периоду. Для орнаментальной отделки этих коптских переплетов использовались способы, которые во времена позднего Средневековья нашли применение и в западном искусстве переплета. Сюда относятся блинтовое тиснение штампами и металлической гладилкой, высечка и прорезание кожи и нашивка орнамента.

---

[1] Диптихи — покрытые воском доски для письма, изготавливавшиеся в том числе и из золота, серебра и слоновой кости и богато украшенные резьбой. Использовались в древней Греции и Риме. (*Прим. перев.*).

[2] Ниелло — техника, при которой линии рисунка, гравированного или выбитого штампом на серебре, золоте, меди, бронзе и др. заполняются чернью (сплав серебра, меди, серы и буры) или лаком. (*Прим. перев.*).

Самые старые из сохранившихся переплетов западноевропейских книг демонстрируют три кодекса библиотеки города Фульда. Считается, что они принадлежали немецкому миссионеру Бонифацию. На переплете одного из них, так называемого «Кодекса Рагиндрудис» (Ragyndrudis-Kodex), видны повреждения — следы нападения на Бонифация в 755 г., который пытался этой книгой защититься от убийц. Переплет отделан орнаментальной высечкой с подложкой из золоченой кожи. Второй и наиболее старый из этих переплетов с блинтовым тиснением принадлежит Евангелию (так называемому Victor-Kodex), написанному в VIII в. Узор на переплете составлен из свободно разбросанных по его поверхности розеток, пальметт и линий, выдавленных металлической гладилкой. Третий переплет принадлежит Евангелию писца Кадмунга; он отделан прорезанным в коже линейным орнаментом.

Наиболее распространенным видом отделки кожаного переплета в средние века вплоть до XVI в. было блинтовое тиснение штампами в сочетании с выдавливанием гладилкой линий, которые обрамляют плоскость сторонки и образуют на ней узор из крестов и диагоналей. Сохранилась группа переплетов каролингской и оттоновской эпох, на которых многочисленные отдельные штампы разбросаны по крышке без всякой системы. Штампы изображали как геометрические фигуры, так и растения и животных; мастерские были сосредоточены в юго-западной Германии и северной Франции. В тысячном году эта фаза развития завершилась.

Сохранившаяся группа романских переплетов датируется XII в. Центральная мастерская находилась в Париже и влияние ее распространялось на северную Францию, Англию, западную Германию. По всей вероятности ее создание связано с начавшимся по инициативе Парижского университета развитием книжной торговли. Переплетное дело находилось, по-видимому, в руках белого духовенства и любителей. Переплеты богато отделаны тиснением. На штампах гравировались как человеческие фигуры, так и целые сцены. Их размещение на плоскости переплета производилось на основе заранее разработанной декоративной схемы. В композициях господствует рядность.

В готическую эпоху, то есть в XIV и XV вв., широкое распространение получила резьба по коже. Ей предшествовала техника прорезания кожи, представленная Евангелием Кадмунга из библиотеки города Фульда. Техника резьбы по коже чаще всего использовалась совместно с пунсонной манерой. На влажную кожу наносился рисунок, линии которого прорезали ножом и выглаживали гладилкой. Для разделения плоскостей фон рисунка обрабатывали пунсоном, в то время, как само изображение, как правило, оставалось гладким. Художественные достоинства переплета заключаются здесь в том, что художник-переплетчик не привязан к конкретным штампам, а может сам создавать рисунок. Переплеты, в которых использована техника резьбы по коже, характеризуются живой и индивидуальной орнаментикой, а также использованием большого количества изображений человеческих фигур и целых

сцен. Так, например, на переплете одной из книг Венской национальной библиотеки воспроизведена в технике резьбы по коже гравюра на меди работы так называемого «Мастера домашней книги», изображающая любовную сцену. В конце XV в. эта техника исчезает.

В готическую эпоху переживает новый подъем отделка переплетов блинтовым тиснением штампами. Первоначально переплетчики работали только гладилками и одиночными штампами. Рабочая плоскость, как правило, разделялась на центральное поле и рамку. Рисунок чаще всего образовывался штампами, составленными в вертикальные, диагональные ряды или ромбы. Излюбленными декоративными элементами в XV в. были узор из плодов граната, ветка с листвой, используемая обычно в рамке, и готический арочный фриз, применявшийся до XVII в.

Переплетное дело стало в это время узаконенной профессией, и современным исследователям поэтому легче установить местонахождение таких мастерских. Важный материал при изучении переплетного дела этого периода дает сравнительное изучение штампов. Необходимо учитывать, что штампы также могли путешествовать и передаваться из рук в руки в связи с прекращением деятельности той или иной мастерской. Появляется большое количество мастеров; некоторые из них ставят на переплетах свой именной штамп. Печатники начинают в отдельных случаях отдавать часть книг в переплет тотчас же после выхода их из печати. Так подготавливалась почва для появления издательского переплета. Считается, что так, например, поступали Антон Кобергер и Петер Шёффер.

В XV в. шрифтовые надписи начали использовать в качестве элемента оформления переплета. Уже существовали штампы для тиснения одновременно целых слов, когда в 1433 г. доминиканец Конрад Форстер из Нюрнберга стал применять буквенные штампы для воспроизведения своего имени на переплетах. Изображение знака на штампе было углублено и при тиснении надпись получалась рельефной. Позднее стали изготавливать штампы с выпуклым изображением знака, подобные наборным литерам, и вдавливать знаки в поверхность переплета. Так выглядят надписи на переплетах капеллана Иоганна Рихенбаха (около 1470 г.) из Гейслинга, а также в работах других переплетчиков. Ценность этих надписей в том, что они содержат сведения о назначении книг, их изготовителях или владельцах. Антон Кобергер полностью перешел на тиснение названий своих книг отдельными буквенными штампами.

В XV в. появились способы тиснения с пластин и роликовых штампов, которые в дальнейшем стали широко применяться для украшения переплетов. На роликовом штампе выгравированы фигуры людей и орнаменты, которые при прокатывании ролика в вертикальном и горизонтальном направлениях чаще всего образовывали рамку среднего поля переплета. Уже в 1467 г. их использовал Иоганн Рихенбах. Тиснение роликовым штампом представляет собой значительно более простой способ, чем трудоемкий процесс установки в один ряд отдельных буквенных штампов. Штамп-пласти-

на в последней трети XV в. появляется сначала в Нидерландах и на Нижнем Рейне. Отдельные попытки применить такой способ уже имели место в XIII и XIV вв. Применение штампа-пластины связано с развитием гравирования на дереве и меди. Тиснение таким штампом производится на специальном прессе. Используют или попарно мелкие штампы или один крупный штамп, который может покрывать все поле.

## ИСТОРИЯ ПЕРЕПЛЕТА ОТ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ ДО НАШЕГО ВРЕМЕНИ

РАЗВИТИЕ ПЕРЕПЛЕТА В ЭПОХУ ВОЗРОЖДЕНИЯ В ИТАЛИИ И ФРАНЦИИ. Во второй половине XV в. появляется новый вид переплета, который, как по технике изготовления, так и по характеру отделки отличается от средневекового. Начинается развитие современного переплета. Книга в это время в результате появления и развития книгопечатания коренным образом меняет свой вид. Она поступает на рынок в готовом и удобном для массового пользования виде. Формат ее становится все меньше и меньше. Время от времени печатники реализуют тираж частично уже в переплетенном виде (Антон Кобергер в Нюрнберге и Альд Мануций в Венеции). Тем не менее еще в течение столетий преобладал переплет, изготавливаемый индивидуально для любителей. Только в XIX в. начинает утверждаться издательский переплет машинного изготовления.

Обновление искусства переплета XV и XVI вв. — лишь частное явление того общего преобразования художественного стиля и стиля жизни, которое объединяется понятием Возрождение. Первый импульс дала Италия, но затем на длительный период ведущая роль в переплетном искусстве переходит к Франции.

В переплетное дело Италия вводит новые виды украшений, применяемые на Востоке. Меняется принцип декоративной отделки, которая становится более свободной. Переплетчики начинают применять золочение по образцу старых коптских книг. В Европе была разработана технология золочения, заключающаяся в том, что листовое золото наносилось разогретыми штампами. Основными видами новых украшений стали мавританский орнамент, арабески, ленточный орнамент и плетения, а также светлый и свободный линейный орнамент, образующий чаще всего геометрически правильные рамки. Применяется и другой распространенный на Востоке декоративный принцип, встречающийся, например, в рисунках ковров: в центре и в углах плоскости предмета помещают круглые или овальные поля, которые украшаются разнообразными тонкими и мелкими узорами. Большие орнаментированные участки заполнены, как правило, искусно подобранными простыми и мелкими одиночными штампами. Эта мелкая работа требует качественных материалов; для переплетов используется козья кожа различных цветов, как, например, марокен и сафьян, а в качестве подложек

сторонок вместо тяжелого дерева применяется более легкий и эластичный картон.

В Италии основными центрами нового стиля отделки переплетов стали Венеция, которая поддерживала тесную связь с Левантом и где работали восточные мастера художественного переплета; Неаполь, господствующая династия которого была связана с Испанией, в результате чего сюда проникают восточные влияния из Марокко; Флоренция и Милан, где возникли крупные мастерские. Распространению этого стиля в значительной степени способствовали просто оформленные альдины.

По книгам из собраний знаменитых библиофилов эпохи Возрождения можно получить представление о культуре переплета этого времени. Так король Венгрии Матвей Корвин (1440—1490) снабжал книги своей драгоценной библиотеки переплетами, которые были украшены богатейшим и искуснейшим образом и в оформлении которых итальянские влияния соседствуют с влияниями Востока. Технические детали и использование элементов венгерского народного декоративного искусства позволяют сделать вывод, что эти книги были переплетены в венгерской мастерской. После смерти короля книги этой библиотеки частично были утеряны, частично вывезены турками, в результате чего в настоящее время от нее осталось лишь небольшое число томов.

Итальянский стиль эпохи Возрождения, оказавший влияние на искусство переплета во Франции и получивший там дальнейшее развитие, заметен в переплетах, изготовленных для собрания Жана Гролье (1479—1565). Гролье, французский посол в Италии и главный казначей Франциска I был связан с Альдом Мануцием и активно коллекционировал книги. Отделка переплетов, изготовленных по его заказу, способствовала подъему французского переплетного искусства. Сначала он собирал и переплетал книги в Италии, где перенял распространяемый по всему миру альдинами геометрический стиль оформления, использующий элементы мавританской орнаментики. После возвращения в Париж он продолжал отдавать в переплет принадлежащие ему книги. Они отличаются красивым и соразмерным расположением элементов украшения переплета, разнообразно варьируемых. Кроме обычной техники золочения для отделки книг Гролье используется раскраска. Штампы «Азюре» — мелкие заштрихованные изображения цветов и листьев, в дальнейшем нашедшие широкое распространение, он стал применять для отделки переплета в Лионе. В последних переплетах уже используется так называемый стиль «фанфар».

Во времена Гролье во Франции был разработан новый оформительский прием, так называемый «Семе» (Semé) или «Семи» (Semis — грядка). Он заключается в заполнении всего декорируемого поля ровными рядами одного повторяющегося элемента. Так, например, книги для Франциска I украшались буквой «F», книги Генриха II буквой «H». Нередко использовалось изображение королевской лилии и т. д. Имя переплетчика, работавшего для Гролье, не сохранилось. Утверждение о том, что его заказы выпол-

нял придворный переплетчик Франциска I Этьенн Роффет, является спорным. В это же время Жоффруа Тори в своей характерной, отмеченной высоким вкусом манере создал ряд рисунков для штампов-пластин.

Наряду с переплетами книг Гролье выделяется другая группа французских переплетов, которые были изготовлены для книг из собрания секретаря Марии Медичи и преемника Гролье на посту хранителя французской казны Тома Майю, что следует из вытесненной на переплетах надписи, свидетельствующей о принадлежности книг Майолусу (латинизированная форма Майю). Оформление этих переплетов очень близко к книгам Гролье. Не исключено, что работал для Майю тот же мастер, что и для Гролье; с другой стороны, можно сделать заключение о том, что эти переплеты лионского или итальянского происхождения. Во всяком случае при использовании арабесок с ленточным орнаментом фон у них, как у Гролье, обрабатывается пунсонами. В них находит дальнейшее развитие стиль, характеризуемый наличием картуш и прихотливо изогнутых рамок, и они часто украшены более обильно и богато, чем переплеты книг Гролье.

СТИЛИ ФРАНЦУЗСКИХ ПЕРЕПЛЕТОВ. Во второй половине XVI в. во Франции появляется стиль «а ля фанфар» (a la fanfare). Его создал Никола Эв — придворный переплетчик при Генрихе III и Генрихе IV. Свое своеобразное название стиль получил только в XIX в. по названию одной из книг, переплет которой выполнен в традициях этого стиля. Он характеризуется тем, что вся поверхность сторонки заполняется мелкими изображениями цветов и листьев, тонкими линиями и точками в сочетании с узорами в виде спиралей, овалов и квадратов с четырьмя полукругами внутри. Так оформлены переплеты некоторых книг из собрания одного из наиболее знаменитых французских библиофилов XVII в. Жака Огюста де Ту, который, как правило, снабжал свои книги очень скромными переплетами. В том же стиле выдержано оформление книг Маргариты Валуа и Марии Медичи.

Наряду с переплетами, индивидуально изготавливаемыми для библиофилов, во Франции в XVI в. встречались такие, которые уже близки к издательскому переплету. Речь идет о так называемых «Лионских книжках». Печатное и издательское дело в Лионе было сильно развито, очевидно, на высоком уровне находилось и переплетное производство. «Лионские книжки» выпускались в небольшом формате и отделывались тиснением со штампов-пластин. При этом в оформлении переплетов находили отражение самые различные влияния — как стиля Гролье, так и восточных и итальянских образцов. Такие новинки, как штампы «Азюре» впервые встречаются в Лионе.

В XVII в. во Франции разрабатываются новые способы отделки переплетов. Широкую популярность приобретает стиль «пуантиль» («точечный»), распространившейся по всей Европе. Он появился в 1620 г., и его изобретение приписывают переплетчику ле Гаскону.

Но личность переплетчика точно не установлена и поэтому авторство доказать невозможно. При точечном стиле тонкие линии орнамента разбиваются на мелкие точки, в результате чего образуется очень нежный узор, который, как правило, наносится на красный марокен. В работах ле Гаскона различают два принципа построения узора. При одном поверхность сторонки переплета покрывается переплетающимся и образующим отдельные открытые поля ленточным орнаментом. В этих полях размещается точечный узор. При другом вокруг центрального поля, украшенного гербом владельца книги, симметрично группируются выполненные в точечной манере узоры в виде букетов. Оформленные в этом стиле переплеты, которые приписывают ле Гаскону, выполнены с гораздо бо́льшим вкусом, чем работы его подражателей. К мастерам, развивавшим стиль ле Гаскона, относится Флоримон Бадье. Сохранились три подписанные им книги на основе изучения которых ему приписывают авторство еще ряда работ. Творчество Бадье относится в основном ко второй половине XVIII в. Его книги отличаются украшением внутренней стороны крышек (так называемые «дублюры»), что в XVIII в. стало обычным приемом оформления.

В это время богато отделанных переплетов многие любители книги одевают свои сокровища в простые, но зато в техническом отношении лучше выполненные одежды. Здесь имеются в виду так называемые «янсенистские переплеты». Сторонники религиозного движения янсенистов отрицали украшательство книг и поэтому их книги, а также книги многочисленных придворных и королей, в том числе Людовиков XIV, XV и XVI, украшены лишь простой рамкой, гербом или мелкими узорами на углах тома.

В XVIII в. во Франции основным видом декорирования переплета становится кружевной стиль (стиль «дентель»). Он появился в начале века, и первые же работавшие в этом стиле мастера достигли высокого умения в составлении узоров из мелких одиночных штампов. Для этого стиля характерен кружевной, очень тонкий рисунок, который, располагаясь вдоль кромок сторонок, в большей или меньшей степени захватывает центральное поле, но оставляет там достаточно места для герба владельца книги или его монограммы. Сохранились сведения о многочисленных представителях этого стиля, творивших в XVIII столетии, потому что переплетчики теперь обязательно ставили свое имя на переплете. Сильные библиофильские увлечения французского общества того времени обеспечивают заработок целым династиям переплетчиков. К наиболее знаменитым относится семья Паделуп ведущая свое начало с XVII в. Она способствовала развитию стиля «дентель». Ведущим мастером в этой семье был Антуан-Мишель младший — придворный переплетчик во Франции и Португалии. В одной из крупных мастерских он изготавливал, отделанные тиснением со штампов-пластин, переплеты для собраний гравюр на меди, повествующих о королевских торжествах. Он создавал также свои ставшие знаменитыми мозаики на коже, в которых использовал рисунки обоев. Ведущим мастером кружевного стиля был Никола-Дени Дером

младший. Он создал наиболее совершенные по рисунку и по технике исполнения работы. Его книги можно узнать по мелким изображениям птиц, вытисненным, как правило, в углах оформления. Семья ле Монье, начиная с XVII в., дала большое количество мастеров. Особое место занимает самый знаменитый из них, Жан-Шарль-Анри младший, известный своими мозаичными переплетами. Он меньше использует кружевной узор, предпочитая ему композиции из повторяющихся изображений плодов померанца и цветов.

РАЗВИТИЕ НЕМЕЦКОГО ПЕРЕПЛЕТА. В годы позднего средневековья Германия занимала ведущее положение в искусстве переплета Европы. Позднеготический стиль особенно отвечал художественному чувству. Поэтому культивируемому в Италии и Франции стилю эпохи Возрождения было трудно проникнуть в Германию. Еще долго, вплоть до середины XVI в., переплетчики использовали традиционные формы и старую технику. По-прежнему применялись переплеты преимущественно прочные, крупноформатные, изготовленные из досок, обтянутых телячьей или свиной кожей и украшенных блинтовым тиснением, отличающиеся больше своими техническими преимуществами, чем художественными достоинствами. Это объяснялось тем, что декоративное оформление часто выполнялось ремесленниками-переплетчиками, пользовавшимися определенными схемами. Немецкие переплетчики в XVI в. предпочтительно пользовались роликовым штампом и штампом-пластиной. Граверы роликовых штампов в большинстве случаев обладали достаточным умением и вкусом, и им нельзя отказать в стремлении работать творчески, хотя темы они часто заимствовали. Переплетчики обращались с роликами варварски. При оформлении переплета они в основном придерживались следующей схемы: в центре располагался герб или какое-либо другое изображение, которое обрамлялось параллельными линиями, заполнявшими все остальное поле сторонки. Для тиснения изображения в центре использовался штамп-пластина, а для рамок — роликовые штампы. При этом часто ролики, предназначенные для тиснения вертикальных линий, без учета характера орнамента в целом, поворачивались и использовались для проведения горизонтальных линий. Эти линии пересекались на углах или прерывались, даже если разрыв не был обусловлен замыслом. Выбор роликов тоже ничем конкретно не определялся. Создается впечатление, что переплетчик брал то, что у него было под руками. Тематика орнаментов была разнообразна. Наряду с чистым орнаментом, который в известной части выдержан в готическом стиле, он начинает применять кроме пальметт также и украшения в стиле эпохи Возрождения, а также весьма популярные сюжеты с фигурами, портретами, античными сценами, сценами из мифологии и истории, аллегорические фигуры и изображения современников, в первую очередь, Мартина Лютера и деятелей реформационного движения. Народные бытовые сцены заимствованы из произведений графики. Не-

редко на одном ролике углубленно гравировались несколько изображений, в результате чего при тиснении таким штампом повторяемое изображение получалось рельефным. Становится модой гравировать на центральном штампе портрет владельца книги или других лиц, например, земельного князя и деятелей Реформации. Часто приводится монограмма владельца с указанием года. На одном из штампов гравируется имя переплетчика и гравера. Начиная с тридцатых годов XVI в., применяется техника золочения, которая утверждается к середине столетия, хотя блинтовое тиснение сохраняет значение вплоть до XVII в. и продолжает применяться для отделки в основном научных книг, переплетенных в белую свиную кожу или чистый пергамен.

Переплетное искусство поддерживали в Германии небольшое число князей и некоторые состоятельные бюргеры. В средней Германии, особенно в Саксонии, в районе Виттенберга, работали ведущие граверы и переплетчики, имена которых нам частично знакомы. Техника отделки переплетов, особенно использование роликовых штампов и форм для тиснения портретов, нашла применение и при других дворах Германии. В конце XV в. по заказу Петера Угельгеймера из Франкфурта-на-Майне ряд книг был переплетен в Венеции. Они были очень тонко и искусно изготовлены, по всей вероятности восточными мастерами, и положили начало новому стилю оформления переплетов в Европе. На немецкое искусство переплета значительное влияние оказали книги Николауса фон Эбелебена и Дамиана Пфлуга, переплетенные в Париже и Болонье по их заказу во время учебы и затем привезенные в Германию.

В середине XVI в. стало особенно заметным приникновение влияния стиля эпохи Возрождения с юго-запада и северо-востока. Как и в других областях культуры Аугсбург стал воротами, через которые в Германию проникло новое искусство переплета, и центром этого искусства. Здесь переплетал книги для библиотеки Фуггеров Якоб Краузе (1531—1585) из Цвиккау, ознакомившийся во Франции и Италии со стилем эпохи Возрождения. В 1566 г. курфюрст Август Саксонский пригласил его в Дрезден и сделал придворным переплетчиком. Краузе создал ряд работ, обладавших высокой художественной ценностью, которые сделали его самым выдающимся немецким переплетчиком, не уступающим по значению лучшим французским мастерам. Его работы отличаются чрезвычайно богатой отделкой, для которой использованы выполненные с большим вкусом штампы, ролики и пластины. Он охотно применял заимствованную у мастеров Востока схему оформления с центральным и четырьмя угловыми полями, но часто заключал эти поля в многочисленные рамки и заполнял свободные плоскости богатым и тонким ленточным орнаментом и арабесками. Нередко в изготовленных им переплетах в центре оформления размещается герб или портрет курфюрста. Наряду с позолоченными и посеребренными переплетами Краузе изготавливал переплеты в немецком стиле XVI в., отличающиеся такой же тщательностью отделки, и простые пергаменные обложки без вставок из картона, скупо ук-

рашенные золотым тиснением для дорожной библиотеки курфюрста. Переплеты Краузе иногда помечены монограммой «JKF», другие — его знаком, кружкой, из которой вырастают цветы. За исключением нескольких томов, разошедшихся по различным собраниям, бо́льшая часть собрания переплетов Краузе сохранилась в Дрезденской земельной библиотеке. Во время войны эти книги были сильно повреждены, но сейчас они реставрированы. После смерти Краузе должность придворного переплетчика занял его помощник Каспар Мойзер. Он работал в стиле своего предшественника, но не мог достичь художественного уровня его работ. Искусство переплета культивировалось и при других германских дворах; достойны упоминания переплеты, изготовленные по заказу пфальцграфа Отегенриха для книг его гейдельбергской библиотеки — «Палатины». Следует назвать и серебряные переплеты, изготовленные для книг кенигсбергской библиотеки герцогини Анны Марии Прусской. С XVI по XVIII вв. в Германии применяется сохранившийся со времен средневековья металлический переплет, изготавливаемый золотых дел мастерами, оформление которого, правда, претерпело ряд стилистических изменений. Так, например, для украшения малоформатных молитвенников вместо серебряных пластин в XVIII в. стали применять тонкую филигрань.

Новинкой XVII в. был веерный стиль — «левантэль» (à léventail). Он возник в Италии, широко применялся в Германии, но во Франции не нашел распространения. Он встречается и в других европейских странах. Характерный для этого стиля орнамент составлен из мелких отдельных штампов, которые из точек, окружностей и дуг образуют своеобразные фигуры, собранные в центре сторонок в розетки, а по краям и в углах образуют полу- и четверть окружности.

В целом европейское искусство переплета в XVII и XVIII вв. находится под французским влиянием и отражает признаки его развития с бо́льшей или ме́ньшей национальной окраской. При этом северные страны испытывают значительное немецкое влияние. Среди работ, созданных в это время в Германии, снова следует выделить гейдельбергские переплеты для книг пфальцграфской библиотеки из-за их высоких художественных качеств и особенностей применения веерного и пуантильного стилей. Немецкие переплеты не достигают уровня элегантности французских образцов, они часто чересчур пышно украшены, орнамент их излишне тяжел и в требующем высокого искусства оперировании отдельными мелкими штампами нет нужной точности. Достойна упоминания группа северогерманских книг, снабженных пергаменными футлярами, скупо украшенных золотым и блинтовым тиснением. Подобные футляры широко применялись и в Голландии. Обычная книга для чтения этого времени чаще всего переплетена в чистый пергамен. Переплет в этом случае казался сделанным из рога; такие книги назывались «роговыми». В то время как в XVIII в. при саксонском дворе книги бытовали в роскошном оформлении, прусский король Фридрих II украшал свои книги простой тисненной золотом рам-

кой и одной лишь буквой, помещаемой в середине переплета, указывающей на принадлежность тома одной из его дворцовых библиотек — в Сансусси, Рейнсберге, Берлине или Вроцлаве.

В Нидерландах во второй половине XVII в. выделяются амстердамские переплетчики Магнусы. Они в основном работали для Эльзевиров и способствовали расцвету пуантильного стиля в Голландии.

АНГЛИЙСКОЕ ИСКУССТВО ПЕРЕПЛЕТА. Английский национальный стиль отделки переплета создал Сэмюэль Мирн (ум. 1683 г.), работавший вместе со своим сыном Чарльзом. В английском искусстве переплета в XVI в. в течение долгого времени господствовал готический стиль и только к середине столетия стали сказываться французские, итальянские и восточные влияния. При королеве Елизавете переплетное искусство переживает период подъема. Оно равняется на французские образцы. Хотя Сэмюэль Мирн и следовал стилю ле Гаскона, его переплеты все же отличаются заметным своеобразием. Его работы по стилю делятся на три группы: одни относятся к стилю «Прямоугольный» (Rectangular), другие — к стилю «Коттедж» (Cottage), третьи — к стилю «Все вместе» (All-over). Первая группа характеризуется наличием прямоугольного среднего поля, заключенного в широкие рамки, составленные из отдельных штампов с изображениями цветов и листьев и декоративных украшений в углах переплета. Для второй группы характерно весьма своеобразное по общему контуру декоративное оформление. На участках, где оно примыкает к среднему полю, оно образует крышеобразный контур, так что весь декор напоминает фронтон деревенского дома. В переплетах третьей группы сторонки полностью покрыты орнаментами, которые все являются оригинальными разработками Мирна.

Со времени королевы Елизаветы в Англии вплоть до XVIII в. остаются в моде излюбленные переплеты с вышивкой. В более поздний период фигуры и портреты, помещаемые на таких переплетах, не всегда отвечали требованиям хорошего вкуса. К тому же эти переплеты были недостаточно долговечны. Во второй половине XVIII в. в Англии работал еще один выдающийся переплетчик. Это был Роджер Пейн (ум. 1797). Его специальностью была обработка марокена. Он ввел в употребление русскую юфть. Пейн считал необходимым самому выполнять все работы — от подготовки кожи до создания эскиза оформления переплета — и во всем демонстрировал изысканный вкус и добивался технического совершенства. По стилю он вначале был близок к Мирну, но штампы для своих работ гравировал сам по собственным рисункам. Орнаменты, в которых он использовал эти штампы, отличались сдержанностью в выборе деталей и уравновешенностью композиции. Его переплеты, таким образом, уже примыкают к классицизму. Основными заказчиками Пейна были известные библиофилы лорд Спенсер и К. М. Крэчероуд.

В конце XVIII в. в Англии создается новый стиль, который ба-

зируется на орнаментике этрусского и античного искусства и поэтому называется этрусским (или английским) стилем. В своей ранней форме он введен в 1775 г. Деромом и современными ему парижскими мастерами, но широкое признание он завоевал после революции, во время которой французское переплетное искусство переживало период застоя. Этот стиль является выражением стиля ампир в переплетном искусстве и его основными мастерами были братья Боцериан. Этому стилю стали подражать и в других европейских странах. Его характеризует сдержанность оформления и стремление к использованию простых декоративных элементов, стилизованных под античные образцы. Чаще всего оформление ограничивается узкой полоской орнамента, протянутой вдоль кромки переплета, а среднее поле, как правило, свободно; зато больше внимания уделяется декорированию корешка и богато украшается внутренняя сторона переплета. Отделка внутренней стороны крышки — дублюра — применялась уже в XVII в., в XVIII в. внутреннюю сторону нередко обтягивали шелком между позолоченными полосками кожи на краях переплета.

XIX В. И РАЗВИТИЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА ПЕРЕПЛЕТА. В искусстве переплета романтизм сказался в использовании в орнаментах готических архитектурных мотивов. Отделка переплета производилась с помощью средневековой техники блинтового тиснения. Среднее поле также заполнялось блинтовым тиснением. Этот вид отделки переплета называется «соборный» «а ля катедраль» (a la cathedrale) в связи с происхождением от готической церковной архитектуры. Ведущим мастером стиля был Тувенен. Этот период во Франции отмечен деятельностью ряда мастеров, переплеты которых превосходны по технике изготовления, но эклектично-ретроспективны по стилю художественного оформления. Во Франции и в других странах в XIX в. работают и немецкие мастера. В самой Германии искусство переплета приходит в упадок; с середины столетия явления упадка наблюдаются и в других европейских странах.

Поэтому во второй половине XIX в., особенно в последние годы столетия, предпринимаются попытки найти как для художественного ручного, так и для издательского машинного переплета новые формы, отвечающие изменившимся техническим условиям и художественным требованиям. И опять новые веяния, на этот раз в области искусства переплета, исходят от Вильяма Морриса и художников его круга. С 1893 г. Т. Кобден-Сэндерсон содержит при типографии «Доуэс-Пресс» переплетную мастерскую, в которой сотрудничал и Моррис. В своих переплетах он возвращается к максимальной простоте отделки. Он часто использует лишь скромные легкие пергаменные футляры, украшая их очень экономно. При этом он выступает как сторонник идеи духовного и художественного единства переплета, содержания и оформления книги. Тем самым он теоретически и практически прокладывает дорогу современному художественному ручному переплету.

Элементы нового дает вначале стиль «Югенд», но затем переплет начинает развиваться в рамках движения за обновление книжного искусства. При этом утверждается мысль, что и переплет должен соответствовать содержанию книги и составлять единое целое с прочими элементами. Переплетчики прошлого украшали книгу без учета ее содержания и думали лишь о ее внешней декоративности. В современном ручном переплете выбор оформительских средств производится в зависимости от структуры книги, и само оформление определяется ее содержанием. Причем основным принципом здесь является простота, соответствие литературному материалу и профессиональное умение. Пионерами обновления переплетного искусства были Пауль Адам (ум. 1931) и Пауль Керстен (1865—1943). Пауль Адам не только работал практически как мастер художественного переплета, но и, главным образом, занимался обучением молодежи в профессиональных школах Дюссельдорфа, выступал в печати по специальным вопросам и стал организатором Союза немецких переплетчиков. Пауль Керстен заменил фигурные элементы в оформлении переплетов линейно-символическими и вернул переплетному искусству его ремесленно-техническую основу. Таким образом, в современном немецком переплетном искусстве линия и геометрическая форма во всем их многообразии и с учетом их рациональности снова стали основой оформления. Сюда прибавились символический орнамент и шрифт. Современные мастера, наиболее значительными из которых были Отто Дорфнер (1895—1955) и Игнац Вимелер (1895—1953), при всем их различии придерживались в основном этих принципов.

В течение последних десятилетий переплетное искусство в большинстве стран достигло значительного развития в техническом и художественном отношениях. При этом отсутствуют какие-либо единые стилевые признаки. Для современного искусства переплета характерно невероятное разнообразие манер. Это приводит к снижению общего уровня оформления, так как поиски и стремление к индивидуализации часто становятся самоцелью.

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ПЕРЕПЛЕТ И СУПЕРОБЛОЖКА. Время появления издательского переплета точно не установлено. Уже в XV в. такие печатники-издатели, как Альд Мануций привлекали переплетчиков но, очевидно, не для того чтобы переплетать книги, а лишь для того, чтобы комплектовать их. Известны примеры, когда и другие издатели, в том числе А. Кобергер и Э. Ратдольт, а также лионские и базельские печатники, хотя бы частично, но переплетали свои тиражи. В этом случае еще нельзя говорить об издательском переплете в полном смысле слова. Переплетались, по всей вероятности, книги с посвящениями, предназначенные для конкретных лиц, и переплетались они все по-разному. Когда распространение книг перешло в руки самостоятельных книготорговцев, переплеты стали изготавливать по их заказам. Но даже при использовании штампов-пластин и роликовых штампов оформление переплетов осталось индивидуальным. Зато в ряде случаев

можно говорить об издательских брошюрах, которые выпускались в Аугсбурге Э. Ратдольтом, а также в Венеции и Ферраре. Возможно, что первым подобным изданием была брошюра, выпущенная в 1482 г. в Аугсбурге Шёнспергером. Обложки таких брошюр по сути дела предшествовали современной суперобложке. Блоки вставлялись в них, как в суперобложку, и скреплялись с ними. Обложки, как правило, украшались орнаментом, отпечатанным методом гравюры на дереве. Более поздние образцы таких брошюр не известны, так что развитие их проследить нельзя.

В XVI в. в крупных мастерских иногда переплетались партии книг. Но и в этих первых случаях массового переплетного производства не идет речь об издательских переплетах, так как они не были предназначены для конкретного тиража и не изготавливались для издательства.

Только в начале XVII в. мы встречаем случаи изготовления переплетов с одинаковым оформлением, как например, у атласов, выпущенных В. Я. Блау. Но основная масса книг по-прежнему продавалась в виде несброшюрованных листов. Только в XVIII в. и в начале XIX в. с появлением издательского дела в современном смысле этого слова в продажу начали поступать переплетенные книги. В большинстве случаев это все-таки скорее брошюры, обложки которых частично украшались картинками и орнаментами. Книготорговцы, правда, продавали в переплетенном виде календарную продукцию, а также распространявшиеся по предварительной подписке издания.

С развитием машинных и промышленных способов изготовления книг в XIX в. стал расти спрос на переплетенную книгу. Переплет и книжный блок стали изготавливать раздельно.

При нескольких передовых переплетных фирмах, как, например, «Генрих Шперлинг», «Е. А. Ендерс», «Густав Фритцше» в Лейпциге и др. в середине XIX в. были организованы издательские переплетные мастерские; некоторые из них существуют и в настоящее время. Одновременно рядом фирм, в том числе лейпцигскими фирмами «Карл Краузе» и «Братья Бремер», было создано необходимое оборудование, в первую очередь, резальные и швейные машины. При многих крупных издательствах были открыты переплетные мастерские. Но художественный уровень издательского переплета был невысок и уступал по качеству ручному переплету. В связи с этим во второй половине XIX в. стали принимать меры для улучшения переплета и крупные предприятия промышленного типа. Во Франции была выработана манера способом рельефного тиснения воспроизводить на переплете рисунок, сообщающий о содержании книги. В качестве переплетного материала, как в Англии в двадцатые годы, использовалось полотно. Позднее в переплетное производство проник некрасивый коленкор. Издатели стремились привлекать художников к оформлению переплетов. Но прошло какое-то время, прежде чем был разработан соответствующий стиль, который не имитировал ручную работу и отвечал возможностям машинного производства. Здесь также были использованы достиже-

ния движения за обновление искусства книги. Эскизы переплетов для издательств стали, естественно, создавать художники. Принцип единства литературного материала и оформления, который был определяющим для ручного переплета, был применен и для издательского переплета. Машинно-промышленное производство достигло развития, которое позволило издательскому переплету обрести художественную ценность.

Одновременно с издательским переплетом появилась и суперобложка. Если не считать упомянутых выше брошюрных обложек, предшествовавших ей, то появление ее можно отнести к первой половине XIX в. Одним из наиболее ранних примеров является английская книга, выпущенная в 1833 г. Возможно, что за исходный пункт развития можно также принять желтые обложки французских брошюр. В условиях характерной для капитализма конкурентной борьбы суперобложка, особенно в девяностые годы прошлого столетия, наряду с задачей предохранять книгу, должна была служить ей рекламой и привлекать покупателя. С позиций современного книжного искусства она является неотъемлемой частью книги и по своему художественному оформлению, которое может быть несколько ярче, чем сам переплет, она должна соответствовать переплету. После того как созданием суперобложки занялись такие художники, как Теофиль Стейнлен и Анри Тулуз-Лотрек — во Франции, Томас Теодор Гейне, Отто Экманн и др. — в Германии, она все чаще становилась обязательной принадлежностью художественного оформления книги. Суперобложка с тех пор вместе с книгой прошла все этапы ее развития и с учетом своего назначения предоставила оформителю возможность использовать все находящиеся в его распоряжении средства — от набора до цвета и оригинального рисунка.

СУПЕРЭКСЛИБРИС И ЭКСЛИБРИС. Особым элементом украшения переплетов в прошлом был суперэкслибрис. Как и книжный знак — экслибрис, он был знáком владельца книги. Это был герб владельца книги, который выдавливался на внешней стороне передней сторонки, а иногда дополнительно и на задней сторонке переплета и нередко золотился. Суперэкслибрис может многое рассказать о судьбе книги. Появился он в XVI в. во Франции, был часто единственным украшением переплета, но мог служить и центральным элементом какого-либо богатого декоративного украшения.

Старше него экслибрис, который как правило, помещается на внутренней части передней сторонки переплета. Он развился из рукописных помет, бытовавших еще в средние века и указывавших имя владельца книги. Экслибрис представляет собой наклеиваемый на внутренней части переплета листок, который сначала рисовали от руки, а затем стали печатать в технике ксилографии, гравюры на меди, офорта, литографии и т. д., а в последнее время и машинным способом, например, высокой печати. На нем часто изображается герб владельца книги. Используются и различные ал-

легорические изображения, символы, орнаменты, изречения и т. д. Как правило, здесь всегда присутствовала формула: «Из книг...» (Ex libris...) плюс имя владельца. Отсюда и возникло название книжного знака.

Если не учитывать одиночные более ранние примеры, то временем внедрения экслибриса можно считать вторую половину XV в., когда получили широкое распространение гравюра на дереве и на меди. Одним из наиболее ранних образцов является экслибрис капеллана Ганса Кнабенсберга по прозвищу «Иглер» (любитель ежей), на котором изображен еж и который был создан около 1470 г. Вскоре изготовлением экслибрисов занялись такие художники, как Альбрехт Дюрер, Лукас Кранах и др. В зависимости от их назначения различают разные виды экслибрисов, как например, экслибрисы-посвящения и универсальные экслибрисы, которые могут сразу же впечатываться в книгу. Изображения на этих листках разнообразны и часто указывают на индивидуальные особенности личности владельца. В них находят отражение характерные для разных периодов стили.

В XIX в. искусство экслибриса приходит в упадок, и только в конце столетия оно возрождается в основном усилиями собирателей. В настоящее время изготовление экслибрисов является самостоятельной областью деятельности художников-графиков. В XX в. хлынул поток далеко неодинаковых по качеству работ. Однако среди них встречаются весьма характерные и ценные произведения.

Развитие экслибриса привело к созданию экслибрисоведения. Во многих странах были организованы общества коллекционеров книжного знака, которые ведут издательскую деятельность. При этом существует опасность, что экслибрис потеряет прикладное значение, превратится в произведение искусства и станет объектом собирательства.

# СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ, ПОМЕЩЕННЫХ НА ШМУЦТИТУЛАХ

# ЛИТЕРАТУРА

В списке, составленном редактором русского издания, указана, преимущественно на русском языке, литература, которая может быть использована студентами и преподавателями для более углубленного изучения курса «Основы книговедения и история книги».


## ОСНОВОПОЛОЖНИКИ МАРКСИЗМА-ЛЕНИНИЗМА О ПЕЧАТИ, КНИГЕ И КНИЖНОМ ДЕЛЕ

**Маркс К., Энгельс Ф.** О печати. 1839—1895: Хрестоматия. М.: Высш. школа, 1972, 519 с.

**Ленин и книга**/Сост. А. З. Окороков. М.: Политиздат, 1964, 512 с.

**Ленин В. И.** О печати. 2-е изд. М.: Политиздат, 1974, 511 с.

**В. И. Ленин и библиотечное дело.**/Сост. К. И. Абрамов. 2-е изд. М.: Книга, 1977.

## УКАЗАТЕЛИ ЛИТЕРАТУРЫ

Annual Bibliography of the History of the Printed Book and Libraries. Hague: Martinus Nijhoff, 1972 — Vol. 1—.

Издательское дело и проблемы книговедения: Указ. отечеств. лит. 1970—1974/ Сост. Л. И. Фурсенко. М.: Книга, 1975, 64 с.

## ПРОДОЛЖАЮЩИЕСЯ ИЗДАНИЯ

Книга. Исследования и материалы. М.: Книга, 1959—1982. Сб. 1—43/Всес. книжная палата.

Федоровские чтения: Сб. научн. трудов. М.: Гос. б-ка СССР им. В. И. Ленина, 1976—1982.

Актуальные проблемы книговедения: Сб. науч. трудов. М.: Гос. б-ка СССР им. В. И. Ленина, 1976—1981. Вып. 1—5.

Альманах библиофила. М.: Книга, 1973—1981. Вып. 1—10.

## СБОРНИКИ ТРУДОВ

**Люблинский В. С.** Книга в истории человеческого общества: Сб. изб. книговедч. работ/Сост. Н. В. Варбанец. М.: Книга, 1972, 327 с.

**Сидоров А. А.** Книга и жизнь: Сб. книговедч. работ. М.: Книга, 1972, 231 с.

**Сикорский Н. М.** Книга. Читатель. Библиотека: Сб. книговедч. работ. М.: Книга, 1979, 280 с.

Проблемы общей теории книговедения: Сб. статей/Под ред. и со вступит. статьей Е. Л. Немировского. М.: Книга, 1978, 125 с.

## ВСЕОБЩАЯ ИСТОРИЯ КНИГИ

**Щелкунов М. И.** История, техника, искусство книгопечатания. М.—Л.: ГИЗ, 1926, 480 с.

**Кацпржак Е. И.** История книги. М.: Книга, 1964, 422 с.

**Немировский Е. Л., Горбачевский Б. С.** С книгой через века и страны. М.: Книга, 1964, 377 с.

**Vladimirovas L.** Knygos istorija: Senove. Viduramžiai. Renesans. XVI—XVII amžius. Vilnius: Mokslas, 1979, 566 s.

**Presser H.** Das Buch vom Buch: 500 Jahre Buchgeschichte. Hannover: Schlütersche Verlaganstalt und Druckerei, 1978, 244 S.

## ИСТОРИЯ КНИГИ В СССР

400 лет русского книгопечатания: 1564—1964. М.: Наука, 1964, т. 1—2.

**Баренбаум И. Е., Давыдова Т. Е.** История книги. М.: Книга, 1971, 463 с.

**Малыхин Н. Г.** Очерки по истории книгоиздательского дела в СССР. М.: Книга, 1965, 448 с.

**Говоров А. А.** История книжной торговли в СССР. М.: Книга, 1976, 399 с.

**Черняк А. Я.** История технической книги. 2-е изд. М.: Книга, 1981, 320 с.

## ИЗОБРЕТЕНИЕ КНИГОПЕЧАТАНИЯ

**Люблинский В. С.** На заре книгопечатания. Л.: Учпедгиз, 1959, 160 с.

Пятьсот лет после Гутенберга. 1468—1968: Статьи, исследования, материалы. М.: Наука, 1968, 415 с.

**Варбанец Н. В.** Йоханн Гутенберг и начало книгопечатания в Европе: Опыт нового прочтения материала. М.: Книга, 1980, 303 с.

**Ruppel A.** Johannes Gutenberg: Sein Leben und sein Werk. 2 Aufl. Berlin: Vlg. Gebr. Mann, 1947, 230 p.

## НАЧАЛО СЛАВЯНСКОГО КНИГОПЕЧАТАНИЯ

**Немировский Е. Л.** Начало славянского книгопечатания. М.: Книга, 1971, 208 с.

**Подокшин С. А.** Франциск Скорина. М.: Мысль, 1981, 215 с./Мыслители прошлого/.

Белорусский просветитель Франциск Скорина и начало книгопечатания в Белоруссии и Литве. М.: Наука, 1979, 279 с./Федоровские чтения 1977/.

## ВОЗНИКНОВЕНИЕ КНИГОПЕЧАТАНИЯ В РОССИИ. ЖИЗНЬ И ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ИВАНА ФЕДОРОВА

**Немировский Е. Л.** Возникновение книгопечатания в Москве: Иван Федоров. М.: Книга, 1964, 404 с.

**Немировский Е. Л.** Начало книгопечатания на Украине: Иван Федоров. М.: Книга, 1974, 224 с.

**Немировский Е. Л.** Иван Федоров в Белоруссии. М.: Книга, 1979, 176 с.

У истоков русского книгопечатания: К 375-летию Ивана Федорова. 1583—1958. М.: Изд-во АН СССР, 1959, 267 с.

Иван Федоров-первопечатник. М.—Л.: Изд-во АН СССР, 1935, 289 с.

## ИСТОРИЯ КНИГИ В XVI—XVIII вв.

**Лазурский В. В.** Альд и альдины. М.: Книга, 1977, 141 с.

**Аронов В. Р.** Эльзевиры. М.: Книга, 1975, 115 с.

**Луппов С. П.** Книга в России в XVII веке. Л.: Наука, 1970, 224 с.

**Луппов С. П.** Книга в России в первой четверти XVIII века. Л.: Наука, 1973, 374 с.

**Луппов С. П.** Книга в России в послепетровское время 1725—1740. Л.: Наука, 1976, 380 с.

**Мартынов И. Ф.** Книгоиздатель Николай Новиков. М.: Книга, 1981, 176 с.

## ИСТОРИЯ КНИГИ В XIX — НАЧАЛЕ XX вв.

**Куфаев М. Н.** История русской книги в XIX веке. Л., 1927, 354 с.

**Смирнов-Сокольский Н. П.** Книжная лавка А. Ф. Смирдина. М.: Изд-во Всес. книжной палаты, 1957, 80 с.

**Белов С. В., Толстяков А. П.** Русские издатели конца XIX — начала XX века. Л.: Наука, 1976, 170 с.

**Калекина О. П.** Очерки по истории издания марксистской литературы в России. М.: Высш. школа, 1962, 240 с.

**Иоффе А. М.** Издательская деятельность большевиков в 1905—1907 гг. М.: Книга, 1971, 256 с.

## ИСТОРИЯ СОВЕТСКОЙ КНИГИ

**Назаров А. И.** Октябрь и книга: Создание советских издательств и формирование массового читателя. 1917—1923. М.: Наука, 1968, 386 с.

**Динерштейн Е. А.** Положившие первый камень: Госиздат и его руководители. М.: Книга, 1972, 173 с.

**Пузиков А. И., Лихтенштейн Е. С., Сикорский Н. М.** Книга в СССР/Предисл. Б. И. Стукалина. М.: Искусство, 1975, 191 с.

Книга и культура. М.: Наука, 1979, 287 с.

## СОВРЕМЕННАЯ КНИГА И КНИЖНОЕ ДЕЛО

**Эскарпи Р.** Революция в мире книг. М.: Книга, 1972, 127 с.

**Баркер Р., Эскарпи Р.** Жажда чтения. М.: Книга, 1979, 208 с.

**Баренбаум И. Е.** Издательское дело и книговедение во Франции. М.: Книга, 1974, 62 с.

**Шомракова И. А.** Основные издательства США: Общая характеристика. М.: Книга, 1974.

**Немировский Е. Л.** Издательское дело и книговедение ГДР. М.: Книга, 1971. Вып. 1—2.

## ИСКУССТВО КНИГИ

**Сидоров А. А.** Искусство книги. М.: Книга, 1979, 216 с.

**Ляхов В. Н.** Очерки теории искусства книги. М.: Книга, 1971, 254 с.

**Ляхов В. Н.** Искусство книги. Иллюстрация, книга, графика. М.: Сов. художник, 1978, 247 с.

**Сидоров А. А.** История оформления русской книги. 2-е изд. М.: Книга, 1964, 391 с.

**Валуенко Б. В.** Архітектура книги. Київ: Мистецтво, 1976, 214 с. 126 с. ил.

**Чихольд Я.** Облик книги: Избр. статьи о книжном оформлении. М.: Книга, 1980, 239 с.

**Капр А.** Buchgestaltung. Dresden: Vlg. der Kunst, 1963. 354 S.

**Капр А.** Buchkunst der Gegenwart. Leipzig: VEB Fachbuchverlag, 1979. 167 S.

## ШРИФТ

**Большаков М. В., Гречихо Г. В., Шицгал А. Г.** Книжный шрифт. М.: Книга, 1964, 311 с.

**Шицгал А. Г.** Русский типографский шрифт: Вопросы истории и практики применения. М.: Книга, 1974, 208 с.

**Капр А.** Schriftkunst: Geschichte, Anatomie und Schönheit der lateinischen Buchstaben. Dresden: VEB Vlg. der Kunst, 1971, 468 S.

## ИЛЛЮСТРАЦИЯ

**Пахомов В. В.** Книжное искусство: Замысел оформления. Иллюстрации. М.: Искусство, 1961—1962. Кн. 1—2.

**Подобедова О. И.** О природе книжной иллюстрации. М.: Сов. художник, 1973, 335 с.

**Сидоров А. А.** Древнерусская книжная гравюра. М.: Изд-во АН СССР, 1951, 396 с.

**Кристеллер П.** История европейской гравюры XV—XVIII в. М.: Искусство, 1939, 518 с.

**Kunze H.** Geschichte der Buchillustration in Deutschland: Das 15. Jahrhundert. Leipzig: Insel-Vlg., 1975. Textband. 460 S.; Tafelband, 346 S.

## ПЕРЕПЛЕТ

**Симони П.** Опыт сборника сведений по истории и технике книгопереплетного художества на Руси. Спб.; О-во любителей древней письменности, 1903, 307 с., 78 табл.

**Schunke J.** Einführung in die Einbandbestimmung. Dresden: VEB Vlg. der Kunst, 1977, 130 S.

## ПОЛИГРАФИЯ

**Попов В. В.** Общий курс полиграфии. 6 изд. М.: Книга, 1964, 559 с.

# УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН[1]



[1] Указатель составила Е. А. Егорнова.

ФРИЦ ФУНКЕ

# КНИГОВЕДЕНИЕ

Перевод с немецкого Бориса Петровича Боссарта

Под редакцией Евгения Львовича Немировского

Редактор издательства С. Н. Соболевская. Издательский редактор З. П. Пономарева. Художник С. В. Митурич. Художественный редактор Н. Е. Ильенко. Технический редактор Т. А. Новикова. Корректоры: Т. Б. Радченко, Г. Н. Середина, Т. И. Яковлева

ИБ № 3009

Изд. № РЛ-68. Сдано в набор 25.02.82. Подп. в печать 26.05.82. Формат 60×90$^{1}/_{16}$. Бум. тип. № 2. Гарнитура литературная. Печать высокая. Объем 18,5 усл. печ. л. 18,5 усл. кр.-отт. 21,76 уч.-изд. л. Тираж 10 000 экз. Зак. № 130. Цена 1 р. 60 к.

Издательство «Высшая школа», Москва, К-51, Неглинная ул., д. 29/14.

Московская типография № 8 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, Хохловский пер., 7.